OUVRAGE
PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE M. ANDRÉ MICHEL

CONSERVATEUR AUX MUSÉES NATIONAUX
PROFESSEUR
A L'ÉCOLE DU LOUVRE



# HISTOIRE DE L'ART



DEPUIS
LES PREMIERS TEMPS
CHRÉTIENS
JUSQU'A
NOS JOURS



## Tome III

### Le Réalisme
### Les débuts de la Renaissance.

SECONDE PARTIE



LIBRAIRIE ARMAND COLIN, PARIS



# HISTOIRE DE L'ART

## TOME TROISIÈME

SECONDE PARTIE

## *ONT COLLABORÉ AU TOME TROISIÈME :*

Ernest Babelon, membre de l'Institut,
Conservateur du Cabinet des médailles à la Bibliothèque Nationale.

Émile Bertaux, ancien membre de l'École française de Rome,
professeur à l'Université de Lyon.

Henri Bouchot, membre de l'Institut,
Conservateur du Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale.

Cte Paul Durrieu, membre de l'Institut,
Conservateur honoraire au Musée du Louvre.

Camille Enlart, ancien membre de l'École française de Rome,
Directeur du Musée de sculpture comparée.

Otto von Falke, directeur du Kunstgewerbe-Museum de Cologne.

L. de Fourcaud, Professeur à l'École Nationale des Beaux-Arts.

J.-J. Guiffrey, membre de l'Institut,
Ancien Directeur de la Manufacture nationale des Gobelins.

Henry Marcel, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

Conrad [illegible]ch, Docteur de l'Université de Paris.

Andr[illegible]iel, Conservateur aux Musées nationaux,
professeur à l'École du Louvre.

Gaston Migeon, Conservateur au Musée du Louvre.

André Pératé, ancien membre de l'École française de Rome,
Conservateur adjoint du Musée de Versailles.

Maurice Prou, professeur à l'École des Chartes.

Marcel Reymond.

---

61898. — Imprimerie Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

# HISTOIRE DE L'ART

DEPUIS LES PREMIERS TEMPS CHRÉTIENS
JUSQU'A NOS JOURS

Publiée sous la direction de

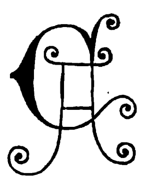
**ANDRÉ MICHEL**

Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'École du Louvre

TOME III

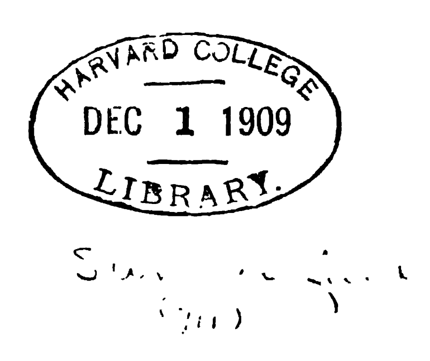
## Le Réalisme
## Les Débuts de la Renaissance

SECONDE PARTIE



LIBRAIRIE ARMAND COLIN
PARIS, 5, RUE DE MÉZIÈRES

1908


HARVARD COLLEGE
DEC 1 1909
LIBRARY.

LIVRE VII

# LES DÉBUTS DE LA RENAISSANCE EN ITALIE

# CHAPITRE VIII

# L'ARCHITECTURE ITALIENNE DE LA PREMIÈRE RENAISSANCE[1]

A l'origine, les architectes chrétiens s'étaient servis pour leurs églises des formes de la basilique romaine, dont les toitures en bois leur permettaient de construire facilement des édifices assez vastes pour réunir le peuple des fidèles. Après de longs siècles d'efforts, ils parvinrent à substituer des voûtes de pierre aux toitures en bois, donnant ainsi plus de durée et plus de beauté à l'église chrétienne. Ce système, que nous appelons lombard ou roman, était si rationnel, si satisfaisant, qu'il fut adopté par toute la chrétienté, depuis la Méditerranée jusqu'à la Baltique. Vers le milieu du XIIe siècle, les peuples du Nord, lui faisant produire toutes ses conséquences, créèrent l'art gothique qui, grâce à une disposition particulière de la voûte, permettait d'obtenir de plus vastes espaces encore, de leur donner plus de lumière et de porter vers les cieux, plus haut qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, les voûtes et les clochers.

Cet art nouveau, où les lignes verticales prenaient une place prépondérante, devait être moins sympathique aux peuples du Midi, habitués à des lignes horizontales. Les Italiens surtout restèrent réfractaires à une architecture qui était trop en désaccord avec les formes que le climat avait logiquement imposées à leurs constructions, et ils ne l'adoptèrent que tardivement. Au XIIe et au XIIIe siècle, les rares édifices gothiques que l'on trouve en Italie ne sont encore, pour la plupart, qu'une importation des ordres monastiques étrangers. A la fin du XIIIe siècle, l'Italie se laisse séduire et elle devient gothique. Rien n'est plus intéressant que cette période où nous assistons à d'interminables conflits dans l'âme des archi-

1. Par M. Marcel Reymond.

tectes italiens et aux plus ingénieux efforts de leur part pour essayer d'introduire les nouveautés gothiques, sans rompre entièrement avec les lois traditionnelles de leur art, en cherchant à faire, avec les éléments gothiques, une église moins haute que l'église française, mais plus large, avec des espaces intérieurs moins encombrés. Les cathédrales de Sienne, d'Orvieto, de Milan, de Bologne, surtout celle de Florence, sont les plus importants témoignages de ces combinaisons, qui en fin de compte ne réussissaient pas à satisfaire pleinement les esprits. Aussi, lorsque les lettrés étudièrent à nouveau l'antiquité classique et remirent en honneur tout ce qui concernait cette civilisation, véritable ancêtre de la civilisation italienne, les architectes tournèrent tout naturellement leurs regards vers les monuments antiques et ils les étudièrent avec la même passion que les humanistes apportaient à déchiffrer les manuscrits grecs. Et cette Renaissance des formes de l'architecture antique fut d'autant plus facile que l'art italien du moyen âge n'était jamais parvenu à les faire oublier complètement.

L'architecture de la Renaissance commença par faire à l'antiquité des emprunts de deux sortes. Tout d'abord, elle fit revivre la colonne, le pilastre et l'entablement; mais elle les utilisa le plus souvent, non pas, comme le faisaient les Grecs, en leur assignant leur véritable emploi qui est d'être un support, mais à la romaine, en leur faisant jouer un simple rôle décoratif. Comme dans l'ancienne Rome et comme au moyen âge, c'est le pilier et non la colonne qui est le membre essentiel de la nouvelle construction, et c'est l'arc, non l'entablement, qui joint les piliers et supporte les voûtes. En second lieu, la Renaissance imite les formes décoratives de l'antiquité. Les architectes et les sculpteurs trouvent dans les innombrables fragments de la sculpture romaine une mine inépuisable pour des décorations nouvelles. La palmette, les rinceaux, les oves, c'est-à-dire des formes depuis longtemps stylisées, se substituent au décor gothique directement inspiré de la nature. Mais l'art antique avait aussi imité fidèlement la nature et en le consultant, les architectes du xv^e^ siècle trouvèrent des motifs de feuillages, de fleurs, d'animaux qui ne différaient que par la forme et non par l'esprit du décor gothique. Dans l'évolution du style de la Renaissance, on peut noter que la première partie du xv^e^ siècle fut presque exclusivement consacrée à retrouver les proportions de la colonne et de l'entablement et à distinguer les caractères des divers ordres, du corinthien d'abord, puis de l'ionique et du dorique (transformé en toscan) et enfin du composite qui fut traité avec une grande richesse inventive. A part quelques rares exceptions, on peut dire qu'à ce moment tous les édifices de style Renaissance se trouvent en Toscane, ou sont l'œuvre d'artistes florentins. Pendant la seconde moitié du siècle, l'arabesque triomphe; elle s'épanouit sur les pilastres; le style de l'ornemen-

tation s'enjolive et, des délicates ciselures de Desiderio, il aboutit aux excessives surcharges de la Chartreuse de Pavie.

Nous diviserons donc l'étude du xv^e^ siècle en deux parties, dont la première correspondra assez exactement au gouvernement de Cosme de Médicis et la seconde à celui de Laurent le Magnifique. Dans chacune de ces périodes nous étudierons successivement l'art à Florence et l'art dans les diverses villes d'Italie.

## I. — PREMIÈRE MOITIÉ DU XV^e^ SIÈCLE

### Les Florentins.

BRUNELLESCHI (1377-1446). — Brunelleschi, créateur du style de la Renaissance, fut, comme tous les novateurs, un artiste de transition. Par son éducation dans l'ancienne école florentine, il est gothique, et sa première œuvre, la *Coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs*, est une œuvre gothique. Sur cette construction, dont Vasari a si mal écrit l'histoire et qui est d'une importance capitale pour l'histoire de l'art, nous sommes aujourd'hui fort bien renseignés, grâce aux beaux travaux de Nardini Mospignotti. Le dôme de Florence n'est pas une œuvre que la Renaissance puisse inscrire à son actif; c'est, dans son principe, une conception du xiv^e^ siècle, l'aboutissant de toutes les recherches des architectes italiens du moyen âge.

Le dôme, pourrait-on dire, est dans l'art italien l'analogue des clochers des cathédrales gothiques françaises. Les Italiens, qui n'ont jamais adopté l'idée de dresser, comme en France, de grands clochers sur la façade des églises, ont tenté, par la construction de dômes placés à la croisée du transept, de donner à leurs monuments cette élévation que les maîtres français cherchaient à mettre sur leurs façades. L'idée italienne est très belle, car elle place le point prépondérant de la construction au-dessus de l'autel, au centre même de l'église. Et, de plus, le dôme a sur le clocher cet avantage que son effet ne s'exerce pas seulement à l'extérieur : tandis que le clocher ne se voit pas à l'intérieur, le dôme, lui, fait partie de l'édifice, il en constitue un des éléments essentiels et une des plus grandes beautés. Partout au moyen âge, dans les grandes cathédrales italiennes, à Pise, à Sienne, à Milan, nous trouvons cette forme architecturale, et Arnolfo, lorqu'il fit le plan de la cathédrale de Florence, avait projeté un dôme dépassant en importance tout ce que l'on avait fait avant lui. Ses successeurs, vers le milieu du xiv^e^ siècle, développèrent encore son idée et préparèrent, par leurs fondations et par leurs murailles, le dôme que Brunelleschi acheva de construire. Lorsque celui-ci intervient, la cons-

truction s'élève déjà jusqu'au sommet du tambour et, à ce moment, il n'y a plus rien à chercher pour tout ce qui a trait aux dimensions de la coupole ; il s'agit simplement de savoir comment on l'exécutera. Ce n'est pas une œuvre d'architecte, mais plutôt une œuvre de constructeur qu'il était réservé à Brunelleschi d'accomplir.

La solution du problème, solution qui consista à élever la coupole sans avoir recours à aucune charpente, fit l'étonnement de toute l'Italie et contribua à créer toutes ces légendes dont Vasari se fit l'écho. Trois éléments permirent cette solution : la disposition du tambour sur plan polygonal, la forme « ogivale » de la coupole et l'emploi, non d'une coupole massive, mais de deux coupoles s'emboîtant et se reliant l'une à l'autre. Il semble que ce système de deux coupoles concentriques, inspiré sans doute par le Baptistère de Florence, ait été vraiment le propre des projets de Brunelleschi.

Ce qu'il faut dire ici, c'est que ce dôme est une des plus admirables créations de tous les temps, une des œuvres les plus glorieuses du moyen âge, égalant, par la grandeur de l'effet obtenu et en raison des difficultés vaincues, tout ce qu'avaient fait les plus habiles architectes de Rome et de Byzance. Le Panthéon de Rome n'est qu'une coupole portant sur des murs continus et ne s'élevant qu'à une faible hauteur; à Saint-Vital et à Sainte-Sophie, par un heureux progrès, la coupole repose sur des piliers isolés, mais elle n'est pas encore très haute. Le prodige de la coupole de Florence, c'est d'être presque aussi large que celle du Panthéon, c'est de s'élever légère dans le vide, comme celles de Ravenne et de Constantinople, et, en même temps, de porter la croix du Christ aussi haut dans les airs que les clochers de Chartres et de Strasbourg.

Les résultats entrevus par les architectes du XIVe siècle, en concevant le dôme de Florence, étaient si merveilleux, que la Renaissance ne songea pas un instant à les modifier. Le dôme gothique, c'est-à-dire le dôme reposant sur des pendentifs, porté par de hauts piliers, épaulé par des chapelles latérales, resta une des formes préférées de la Renaissance. Les architectes, il est vrai, attendirent longtemps sans retrouver l'occasion d'entreprendre une œuvre aussi gigantesque que la coupole de Florence, mais lorsque la Papauté, au XVIe siècle, rêva de construire l'église idéale de la chrétienté, c'est le modèle de Florence que les architectes reprirent, et ils ne purent le surpasser qu'en l'imitant.

La part de Brunelleschi, à la cathédrale de Florence, ne se limita pas à la construction du dôme; il est l'auteur de la corniche qui couronne la grande nef, des trois tribunettes qui flanquent la coupole et de la lanterne qui la surmonte. Dans ces diverses parties, traitées selon le style de la Renaissance, nous pouvons discerner, à l'origine même de ce style, quelques-uns des caractères par lesquels il se sépare de l'art go-

thique. La corniche de la nef centrale, corniche étroite, composée de quelques rares ornements antiques, contraste avec l'ampleur et l'éclat de celle qui domine les nefs latérales; et ceci nous apprend que le style de Brunelleschi sera beaucoup plus sobre que celui de ses devanciers. Les tribunettes confirment ce premier jugement : là nous voyons Brunelleschi renoncer presque complètement à ces décorations polychromes qui partout, à l'extérieur, recouvrent les murs de la cathédrale, et montrer nettement son désir de demander ses effets à des éléments purement architec-



Phot. Alinari.

FIG. 258. — Dôme de Florence.

tonques. Il sera un constructeur, s'attachant aux effets simples et plastiques plutôt qu'aux jeux charmants du coloris et des broderies ornementales.

La construction de la coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs a occupé Brunelleschi toute sa vie. Dès 1417, son nom figure dans les comptes de la cathédrale et, à sa mort, en 1446, la lanterne n'était pas encore terminée. Entre temps, il créait de nombreuses œuvres dans lesquelles il pouvait plus librement faire les essais d'un nouveau style. L'*Hôpital des Innocents*, qu'il commença en 1420, peut être considéré comme le premier acte de la Renaissance. On y voit des colonnes, des pilastres cannelés et des architraves, et, quinze ans après le début des travaux, en 1436, le premier exemple de fenêtres surmontées d'un fronton. Toutefois, il faut

attendre la *Sacristie de San Lorenzo*, commencée vers 1430, pour trouver un véritable monument de style Renaissance, un monument où de puissants pilastres cannelés et rudentés, soutiennent de leurs chapiteaux corinthiens un entablement régulièrement composé d'une corniche, d'une frise et d'une architrave à trois divisions. Il convient de remarquer toutefois que ces pilastres et cet entablement ne portent rien; ils ne sont qu'un plaçage décoratif, et ils pourraient être supprimés sans que la stabilité de l'édifice fût en rien compromise. Dès le début, ce petit édifice nous montre que la Renaissance modifiera les formes décoratives bien plus que les pro-



Phot. Alinari

FIG. 259. — Intérieur de San Lorenzo, à Florence.

cédés de construction. La *Chapelle Pazzi*, commencée peu après la Sacristie de San Lorenzo, présente à l'intérieur le même style, développé toutefois avec plus de liberté et d'ampleur. La Sacristie de San Lorenzo et la Chapelle Pazzi sont de petites constructions carrées se terminant par une coupole. Brunelleschi reprit ce même thème dans une œuvre plus importante, dans la coupole sur plan octogonal de l'*Église de Sainte-Marie-des-Anges*, qu'il ne fit malheureusement que commencer et dont il ne reste presque plus rien.

C'est dans les nefs de *San Lorenzo* (fig. 259) et de *San Spirito* (fig. 260) que nous trouvons résumées toutes les recherches du maître. Quoique San Lorenzo n'ait été achevé qu'après sa mort par son élève Manetti, et quoique San Spirito ait été reconstruit après un incendie, ces deux églises doivent être tenues pour les édifices types de sa manière. Brunelleschi veut se

servir de la colonne pour soutenir, non plus un léger portique comme à l'hôpital des Innocents, mais les murs d'une grande église; et il ne peut le faire qu'en renonçant à la voûte pour la grande nef et en ne la conservant que pour les bas-côtés. En employant la colonne comme support, il est obligé de reprendre le type de la basilique, le type adopté par les premiers chrétiens, c'est-à-dire l'édifice aux plafonds de bois, aux murs légers, tels que des colonnes peuvent les supporter.

Brunelleschi aurait pu disposer l'horizontale d'un entablement sur



Phot. Alinari.

Fig. 260. — Intérieur de San Spirito, à Florence.

ses colonnes, selon la forme chère à l'antiquité classique; il préfère unir les colonnes par des arcs, ce qui était un parti également acceptable et logique et avait l'avantage de se rattacher plus étroitement au type des constructions chrétiennes du moyen âge. Il ne renonce pas toutefois à l'entablement; il le sectionne en quelque sorte et l'interpose entre ses arcs et ses chapiteaux. Cette forme un peu anormale peut cependant être justifiée. Brunelleschi, en se servant de la colonne romaine pour supporter un arc, trouve que le chapiteau est trop grêle, et c'est pour le renforcer, pour lui donner une plus large assise, qu'il le surmonte d'un entablement. C'est la même idée qui, au VI[e] siècle, avait conduit les architectes de Ravenne à mettre sur leurs chapiteaux un énorme tailloir, et c'est la même idée encore qui, au XIV[e] siècle, avait fait placer par les architectes du

dôme de Florence et de la Loggia dei Lanzi une corniche un peu au-dessus des chapiteaux, créant par là une espèce de frise qui leur donnait la force dont ils avaient besoin pour relier les arcs aux piliers.

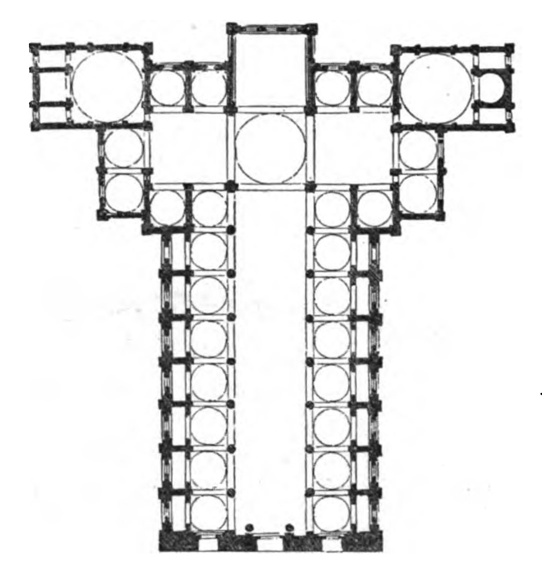


Fig. 261. — Plan de San Lorenzo.

San Spirito, l'œuvre la plus caractéristique du génie de Brunelleschi, un des chefs-d'œuvre de l'architecture, nous montre comme un cas unique, qui ne s'est plus représenté, l'esprit gothique uni à l'esprit de la Renaissance. C'est un maître de la Renaissance qui conçoit cet édifice simple, délicat de proportions, rempli de lumière; mais c'est l'esprit gothique qui dispose cette belle colonnade pourtournant tout l'intérieur de l'église et qui répète les colonnes sur les parois, de façon à produire de mystérieux effets de perspective. Rien dans l'art antique ne ressemble à de telles formes, qui sont, en Toscane, une des plus curieuses survivances de l'art du moyen âge. Brunelleschi montre ici qu'il se souvient des cathédrales de Sienne et de Milan.

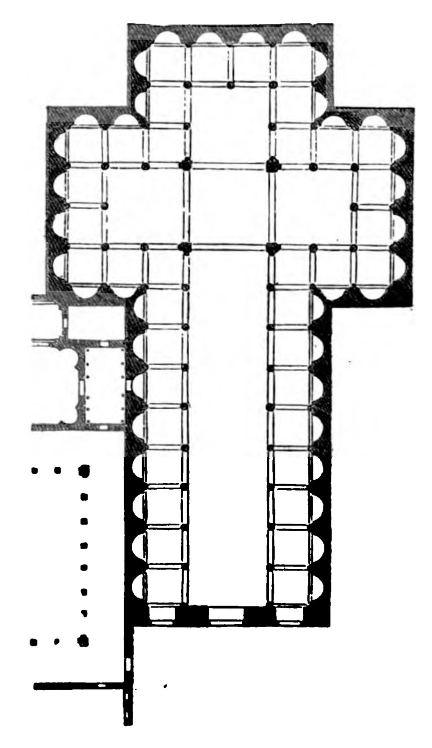


Fig. 262. — Plan de San Spirito.

Une des raisons de la supériorité de San Spirito sur San Lorenzo provient des chapelles latérales, avec leurs hautes ouvertures, leurs fortes colonnes, les moulures robustes qui les bordent. A San Lorenzo, l'effet est atténué par la diminution de hauteur des chapelles, par l'emploi d'un léger entablement et d'élégants pilastres cannelés. A San Spirito, l'absence des ornements, qui, à San Lorenzo, décorent les arcs et les frises, contribue à accentuer l'expression de grandeur, et il en est de même de la violente opposition du ton sombre des colonnes avec la cou-

leur plus claire des murailles. Il faut considérer que le caractère de San Lorenzo, où la grâce domine plus que la force, doit être attribué en partie à Manetti, l'élève de Brunelleschi, qui acheva le monument après la mort de son maître. De plus, dans la comparaison que l'on peut faire de ces deux églises, il faut songer qu'à San Spirito Brunelleschi était libre d'agir à sa guise, qu'il a conçu son œuvre de toutes pièces, tandis qu'à San Lorenzo il reconstruisait une église détruite par un incendie. Il me paraît hors de doute qu'à San Lorenzo Brunelleschi a conservé l'ancien plan de la basilique du moyen âge, plan caractérisé par l'importance d'un transept rectangulaire sur les côtés duquel s'ouvrent des chapelles, selon le type même qu'Arnolfo avait adopté à Santa Croce.



Phot. Alinari.

FIG. 263. — Portique de la Chapelle Pazzi, à Florence.

Ces églises malheureusement n'ont pas de façade. Nous ne possédons qu'une façade de Brunelleschi, celle de la *Chapelle Pazzi* (fig. 263) et la Renaissance n'a rien fait de plus charmant. Il faut admirer non seulement le mur extérieur du portique, avec son bel arc central, ses colonnes surmontées d'un entablement et le joli décor des parties supérieures, mais plus encore l'intérieur du portique, avec les ornements de la voûte et la délicieuse disposition du mur de la chapelle, où alternent, entre des pilastres cannelés, la porte et les grandes fenêtres.

Brunelleschi a construit deux palais : le *Palais Pitti* (partie centrale comprenant sept fenêtres), véritable forteresse dans la tradition du moyen âge, et le *Palais du parti guelfe*, qui, avec ses pilastres cannelés aux chapiteaux corinthiens, avec sa façade où se développent les belles lignes des architraves et des corniches, aurait pu être le type d'un nouveau style d'architecture, mais qui ne fut pas imité.

Dans les détails, comme dans les parties essentielles de la construction, l'art de Brunelleschi représente encore un style de transition. Pour la décoration intérieure de ses édifices, il reste dans la tradition du moyen âge. Il est certain que la Sacristie de San Lorenzo et la Chapelle

Pazzi ont été conçues pour être peintes. C'est ainsi seulement que l'on peut s'expliquer certains membres grêles de l'architecture, qui ne sont que de simples cadres de peintures ou de bas-reliefs. De la décoration projetée il n'a été exécuté que les médaillons de Donatello, à San Lorenzo, et les terres cuites émaillées de Luca della Robbia, à la Chapelle Pazzi. La Chapelle Portinari de Michelozzo, à Milan, nous montre ce qu'auraient été les chapelles de Brunelleschi si elles avaient été terminées. Plus tard, dans les grandes églises de San Lorenzo et de San Spirito, Brunelleschi trouva dans l'opposition des tons de la pierre des effets simples et puissants qui lui parurent pouvoir se suffire à eux-mêmes; et cette simplicité, bien faite pour faire valoir les lignes architecturales, ne tarda pas à devenir la règle des édifices construits postérieurement.

Brunelleschi, qui fut surtout un constructeur, n'employa qu'un petit nombre de formes décoratives, et, toutes, elles semblent avoir été empruntées à des monuments de Florence, soit à la petite basilique des Saints-Apôtres, soit surtout au Baptistère, cet admirable édifice qu'il faut considérer comme datant, au moins pour les parties inférieures, des derniers temps de l'antiquité classique. Il n'est donc pas nécessaire, pour expliquer son art, d'avoir recours à l'hypothèse de longs séjours et de patientes études à Rome. C'est au Baptistère que Brunelleschi prit l'idée des deux coupoles concentriques, c'est là qu'il copia les modèles de ses pilastres, de ses chapiteaux et de ses entablements, c'est là qu'il trouva cette curieuse disposition de deux lignes parallèles de petits ornements dont il se servit presque toujours pour décorer le soffite de ses architraves. Pour les corniches, il se contente des oves et des denticules, et, dans les parties où un décor plus délicat est nécessaire, il emploie ces formes si particulières qui semblent n'exister qu'au Baptistère, les tresses, les bâtons rompus, les disques enfilés, formes qui n'appartiennent pas à la belle antiquité classique, mais seulement aux derniers temps de l'empire. Il se sert de la colonne lisse et des pilastres cannelés et rudentés; il emploie presque exclusivement le chapiteau corinthien, ne faisant usage du chapiteau ionique que pour de petites colonnettes, aux balustrades du Palais Pitti, de la Chapelle Pazzi et de l'escalier de la Chaire de Sainte-Marie-Nouvelle. C'est de son vivant que le fronton fait son apparition dans les édifices florentins, mais très exceptionnellement encore. Le premier fronton au-dessus d'une porte se voit à la Chapelle Pazzi et le premier fronton sur une fenêtre à l'Hôpital des Innocents.

MICHELOZZO (1391-1472). — C'est à Michelozzo, plus qu'à Brunelleschi, qu'il était réservé d'étudier les détails du nouveau style de la Renaissance et de faire revivre ces décorations que l'art antique prodiguait dans ses monuments. Plus jeune que Brunelleschi, il ne travailla pas comme lui

pendant une partie de sa vie au dôme de Florence, et il n'eut pas une éducation gothique. Tout entier classique, il fait faire un progrès à l'art de la Renaissance, en élargissant l'horizon que son maître avait entrevu.

Michelozzo n'a pas construit de grands édifices religieux et son nom n'est pas lié comme celui de Brunelleschi ou d'Alberti à des problèmes de construction. Il consacre son activité à des travaux plus limités, mais non moins intéressants. C'est en faisant des projets pour des chapelles, des cloîtres, des tombes, des autels, des chaires, des tabernacles, des portes, qu'il développe les éléments du nouveau style. Au lieu de se contenter, comme Brunelleschi, du chapiteau corinthien, il se sert du chapiteau ionique et du composite, et il déploie la plus riche imagination pour varier ses motifs, multipliant les ornements dans les moulures, ciselant des cannelures sur ses colonnes, et, sur ses frises, des guirlandes de fleurs et de fruits.



Phot. Alinari.

FIG. 264. — Porte du Noviciat de Santa Croce, à Florence.

Dès 1425, il fait avec Donatello la *Tombe du pape Jean XXIII*, très curieux monument de transition, où nous voyons les formes ascendantes de l'art gothique remplacées par des terminaisons horizontales, mais où rien n'est encore réglé selon les mesures antiques. Deux ans plus tard, la *Tombe du cardinal Brancacci* montre un notable progrès dans la disposition de l'entablement, du fronton, et surtout dans l'emploi de belles colonnes cannelées; enfin, la *Tombe du poète Aragazzi*, aujourd'hui bien mutilée, nous offre un des plus délicieux motifs de la Renaissance dans les petits enfants nus qui soutiennent des guirlandes[1]. La *Chaire de Prato* (1433) et la *Porte du Noviciat de Santa Croce* (1445) (fig. 264) sont déjà des modèles achevés du style architectural de la Renaissance. Plus tard, la manière de Michelozzo devient plus brillante, plus chargée en ornements, par exemple dans la *Chapelle du Crucifix* à San Miniato, dans le plafond de la *Chapelle du Palais des Médicis*, dans les *Chapelles de l'Annunziata* et *de l'Impruneta*. Nous reproduisons un détail de la Chapelle de l'Annunziata (fig. 265), où l'on verra un type des chapiteaux de Michelozzo et un exemple de sa fantaisie dans le décor des entablements. Le type le plus parfait du style architectural de la première Renaissance est le *Tabernacle des Mar-*

1. Ce motif, ainsi que plusieurs autres dont nous parlons ici, seront reproduits au chapitre de la *Sculpture*.

*chands* à Or San Michele, tabernacle qu'un document dit avoir été commandé à Donatello, en 1423, mais qui est certainement une œuvre postérieure à 1440, et qui a tous les caractères de l'art classique de Michelozzo.

Le *Couvent de Saint-Marc*, construit sur la commande de Côme de Médicis, est une œuvre très simple, et nous ne devons pas juger le talent d'architecte de Michelozzo d'après un travail qui devait consister à disposer un cloître et des cellules pour de pauvres moines. Quelques années auparavant, il avait fait la façade de *Sant Agostino*, à Montepulciano, et, ici encore, travaillant dans une petite ville, il devait compter avec des ressources modestes. Cette façade est néanmoins très précieuse pour nous, car les façades du début de la Renaissance sont très rares, Nous y voyons encore le maintien d'éléments gothiques, tels les piliers d'angle, l'arc brisé, l'arc mixtiligne, et, en même temps, le premier exemple que nous connaissions d'un fronton pour terminer une grande façade d'église.



Phot. Alinari.
FIG. 265. — Détail de la Chapelle de l'Annunziata, à Florence.

La plus importante construction religieuse de Michelozzo fut la *Chapelle Portinari*, à Milan, où il reprit, en le modifiant à peine, le plan de la Chapelle Pazzi. Ce qui fait le grand intérêt de cette petite construction, c'est que, à l'encontre de la Chapelle Pazzi et de la Sacristie de San Lorenzo, elle a reçu sa décoration définitive. Toute couverte de stucs et de peintures, elle nous dit que dans l'architecture italienne les recherches expressives furent presque toujours plus intéressantes que les recherches constructives. En particulier on admirera une délicieuse ronde d'anges, une des plus géniales inventions qu'on ait trouvées pour isoler une coupole et la faire apparaître comme suspendue dans les airs (fig. 266).

Si Michelozzo ne construit pas de grandes églises, il construit des palais. Le *Palais* qu'il fit pour Côme de Médicis (fig. 267), plus que le Palais Pitti de Brunelleschi, fut pendant tout le XV$^{e}$ siècle le type du palais

florentin. A l'extérieur, c'est l'aspect d'une forteresse qui continue à prédominer; mais, par des ouvertures plus multipliées, par une décoration plus fine, les murailles apparaissent plus légères et moins menaçantes. Les grandes portes du rez-de-chaussée, primitivement ouvertes, n'ont été closes qu'un siècle plus tard. C'est à l'intérieur surtout, dans la disposition du Cortile, dans le portique soutenu par de minces colonnes, que l'art de Michelozzo s'affirme et oppose sa grâce et sa légèreté à la force et à la rudesse du moyen âge (fig. 268). Ce n'est plus ici un simple changement superficiel n'influant que sur le décor; c'est un changement profond qui vient d'une nouvelle manière de vivre. Ce sont les mœurs qui vont modifier l'architecture et substituer à la maison forte et guerrière le palais d'un

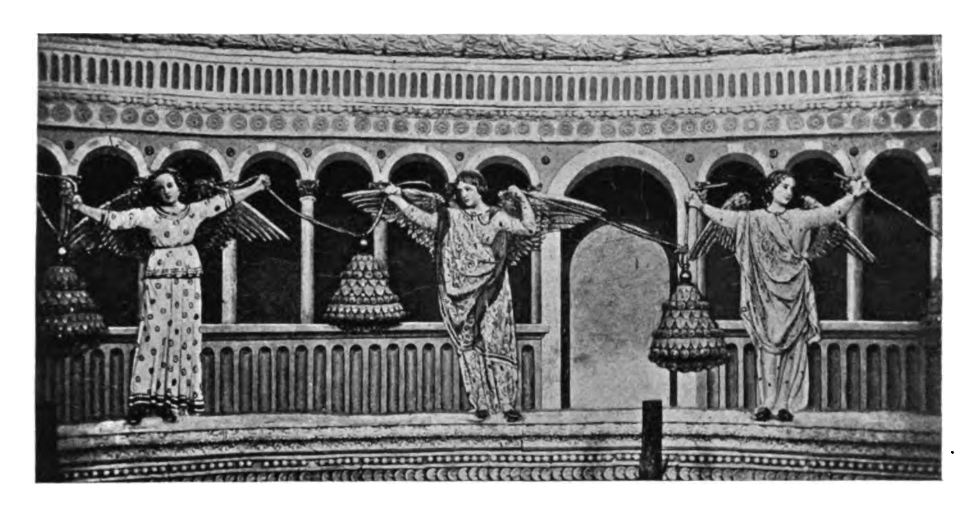
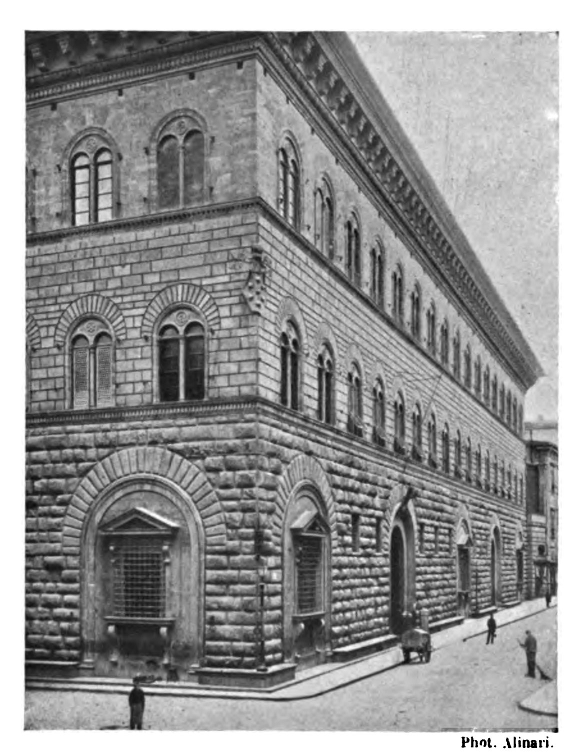


Fig. 266. — Décoration de la coupole de la Chapelle Portinari, à Milan.

riche citoyen vivant dans la paix. Les formes gracieuses de la colonne portant des murs légers, qui se substituent aux formes plus rudes des piliers portant d'épaisses murailles, correspondent bien à ce changement de civilisation. Toutes les dispositions intérieures du palais ont malheureusement été détruites : mais il subsiste encore la chapelle dont le plafond nous offre le type le plus complet des formes décoratives de Michelozzo : billettes, disques, coquilles, chapelets, oves, denticules, rais de cœur, etc. Michelozzo emploie les mêmes éléments décoratifs que Brunelleschi, mais il les étudie mieux et il en ajoute d'autres : il met des cannelures aux colonnes (*Monument Brancacci*); il décore richement ses frises et ses soubassements (Enfants porte-guirlandes du *Monument Aragazzi*, têtes de chérubins à Santa Croce), et ses plafonds sont extrêmement ornés (*Chapelles de l'Annunziata* et *du Palais Médicis*); il abandonne le pur chapiteau corinthien et crée des chapiteaux fantaisistes (*Palais Médicis*, *Palais de la Seigneurie*, *Chapelle de l'Annunziata*, *Rectorat de Raguse*); pas plus que Brunelleschi il

n'emploie l'arabesque, et ses fenêtres, cintrées et géminées, ne sont jamais surmontées d'un fronton.

ALBERTI (1404-1472). — Alberti doit être cité à côté de Brunelleschi et Michelozzo, car il a créé comme eux un style dont toutes les écoles de la Renaissance se sont inspirées. Leo Battista Alberti est un Florentin, mais il passe une partie de sa vie en dehors de Florence, à Venise d'abord et à Rome ensuite, et l'on peut dire que, dans le style de la Renaissance, à côté de la forme purement florentine, qui fut celle de Brunelleschi et de Michelozzo, il représente une forme nouvelle qu'on pourrait appeler la forme romaine. Brunelleschi s'était contenté de faire revivre la basilique aux toits de bois, Alberti emploie les voûtes de pierre. L'*Église de Saint-André* de Mantoue, plus que San Lorenzo ou San Spirito, est le modèle qui fut suivi au XVI^e siècle, et qui pendant tout l'âge moderne eut le plus grand nombre d'imitateurs. Par une conséquence logique de l'emploi des voûtes, Alberti a recours, comme supports, aux épaisses masses de maçonnerie; à l'architecture légère de Brunelleschi, à ses fines colonnes, il substitue les piliers et crée des formes dont le caractère prédominant est la grandeur. Plus que Brunelleschi, il a vécu parmi les ruines de l'antiquité.

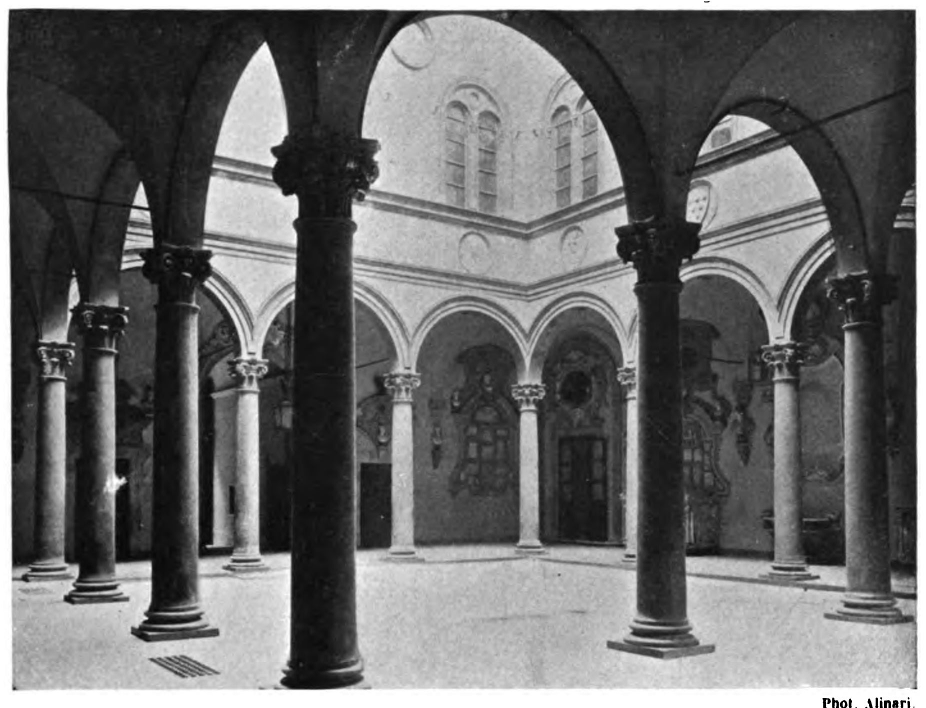


Phot. Alinari.

FIG. 267. — Palais de Cosme de Médicis, à Florence.

L'église de Saint-André est une église à croix latine, dont la nef a vingt mètres de large et qui est surmontée d'un dôme à la croisée du transept. Elle est bordée de chapelles, dont quelques-unes largement ouvertes alternent avec de plus petites qui sont fermées; et ces chapelles fermées se transforment, à la croisée du transept, sans que notre œil se doute du subterfuge, en masses puissantes pour soutenir la coupole. Jamais on n'a trouvé un plan plus simple, dissimulant plus élégamment ces supports qui deviennent d'autant plus encombrants que la coupole est plus vaste et plus haute, et partant plus difficile à soutenir.

Avant Alberti, les grands édifices religieux de la Renaissance, qu'ils fussent inspirés de la basilique romaine ou de la cathédrale gothique, avaient, malgré de nombreuses différences, un point commun, leur division en plusieurs nefs. Dans le Saint-André d'Alberti, il n'y a plus qu'une nef entourée de chapelles (fig. 269 et 270). C'est ce problème des vastes espaces, des églises désencombrées de piliers, que les architectes italiens



Phot. Alinari.

FIG. 268. — Cour intérieure du Palais de Cosme de Médicis

vont se poser et qui produira plus tard tant de belles églises, telles que le Gesù de Vignole à Rome.

Alberti n'a pas terminé lui-même son édifice, qui n'était élevé à sa mort que de quelques mètres au-dessus du sol. Mais si la coupole, faite seulement au XVII[e] siècle, est un peu différente de celle qu'il avait conçue, on peut admettre que la nef est bien telle qu'il l'avait projetée. du moins pour les éléments architectoniques. Quant à la décoration peinte, commencée en 1490, elle n'appartient pas à Alberti; elle est trop chargée et, par sa complication, nuit au grand effet des lignes architecturales.

Vingt ans avant de construire pour les Gonzague ce Saint-André qui fut l'œuvre de sa maturité, Alberti avait été chargé par Sigismond Malatesta de diriger les travaux du *Temple de Rimini*, sa première œuvre, (fig. 271 et 272). Ici il ne s'agissait pas de créer une construction de toutes





pièces, mais d'orner, de moderniser un édifice ancien ; de la vieille, et modeste, et chrétienne église de Saint-François, il fallait faire un monument de luxe et de sensualité, en l'honneur d'Isotta, et jamais femme sans doute ne reçut de son amant un présent plus royal. Alberti s'empare des pauvres murailles de brique des Franciscains ; il les couvre de stucs, de dorures, de marbres, prodiguant partout les images les plus riantes, faisant appel au ciseau de ce voluptueux Agostino di Duccio, qui semblait bien vraiment fait plus que tout autre pour écrire le poème d'amour que Sigismond dédiait à sa maîtresse. Par cette somptueuse décoration, l'art d'Alberti présente le plus saisissant contraste avec l'art sobre de Brunelleschi et de Michelozzo. Il semble qu'Alberti ait gardé de son éducation dans le milieu vénitien l'amour du faste et des richesses orientales.

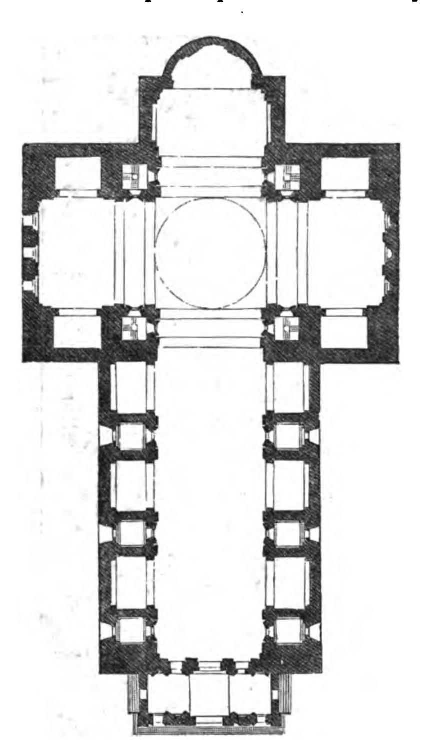


Fig. 269. — Plan de Saint-André, à Mantoue.

La façade du temple est non moins intéressante que son intérieur, et non moins différente des formes ordinaires de l'art florentin. Brunelleschi, construisant ses basiliques, n'employait que des murs légers dont la surface unie lui dictait toutes les lois de sa décoration : portes sans embrasures, pilastres sans saillies, fenêtres sans fronton ; c'est dans une harmonie calme, du plus délicieux effet, que se développe la façade de la Chapelle Pazzi. A Alberti, au contraire, les murs épais commandent les fortes saillies, les colonnes détachées, les hauts piédestaux, les portes aux profondes embrasures ; et c'est aux ruines romaines, aux arcs de triomphe, qu'il demandera des modèles.

Ici, comme nous le verrons souvent plus tard, il faut noter le vice secret qui entache les plus grandes et les plus belles œuvres de la Renaissance, c'est l'adaptation artificielle à des destinations nouvelles de formes anciennes qui n'avaient en réalité aucun rapport avec elles ; le décor plaqué se substituera trop souvent à la construction et à l'invention logiques. Sans doute c'est une belle chose en soi qu'un arc de triomphe, mais logiquement, on ne peut que blâmer Alberti quand il creuse, au milieu de sa façade, un de ces grands arcs qui, rationnels lorsqu'ils sont ouverts pour donner passage à la foule, deviennent incompréhensibles

lorsque, aveugles, ils sont appuyés sans raison contre un mur d'église. Il obtient ainsi, il est vrai, un de ces puissants effets d'ombre et de lumière qui lui sont chers; mais il n'ose évider la baie; elle lui paraît trop immense pour pouvoir constituer une porte, et il en est réduit à percer sous cet arc pompeux, superbe mais inutile, une porte mesquine, qu'il cherche à agrandir par un énorme fronton. Il résulte toutefois de cet arrangement, contestable au point de vue rationnel, un aspect de majesté indéniable. Cette façade, avec ses grands arcs, encadrés de magnifiques colonnes cannelées,



Phot. Alinari.

Fig. 270. — Intérieur de Saint-André, à Mantoue.

est le type de façade le plus caractéristique que nous ait laissé la première Renaissance[1].

A Florence, Alberti trouve un autre champ pour son activité, en construisant, ou plutôt en remaniant la *Façade de Sainte-Marie-Nouvelle*. Comme à Rimini, il adopte un grand arc aveugle, sous lequel il place la porte; mais il faut remarquer avec quelle habileté il varie son art selon les matériaux qu'il a à sa disposition. A Rimini, grâce aux belles pierres d'Istrie, il peut

1. On ne peut toutefois comprendre cette façade d'Alberti qu'en se rappelant qu'elle ne représente plus actuellement sa conception première. Les deux arcs latéraux, aujourd'hui complètement fermés, devaient se creuser en forme de niches, pour recevoir les tombes des Malatesta.

prodiguer les sculptures en plein relief; à Mantoue, la brique ne lui permet plus que des masses décorées d'ornements en faible saillie; à Florence, tirant parti de la variété des marbres et se conformant aux exemples donnés par l'ancienne école, il fait un grand usage de la polychromie, et couvre sa façade d'une riche décoration de marbres de couleurs.

Alberti, qui avant tout possédait le sentiment de la grandeur, eut un amour tout particulier pour les vastes coupoles. Ce sont des coupoles qu'il construit ou projette au Temple des Malatesta, à Saint-André, à Saint-



Phot. Alinari.

Fig. 271. — Intérieur du Temple des Malatesta, à Rimini.

Sébastien de Mantoue, et c'est encore une vaste coupole qu'il ajoute à la petite nef de l'*Annunziata* à Florence.

Dans l'architecture civile Alberti a marqué sa place par le *Palais Ruccelai*. Ce palais, construit presque au moment où Michelozzo dresse encore les robustes murailles du palais de Cosme, se distingue par plus de légèreté et de délicatesse dans les formes. On y voit pour la première fois la division des étages par un entablement et la séparation des fenêtres par des pilastres; et ces éléments de style Renaissance, en s'unissant aux bossages, atténuent la sévérité des anciennes formes florentines.

A propos de la Basilique de Saint-Pierre et du Palais de Saint-Marc à Rome, et de l'Arc d'Alphonse d'Aragon à Naples, nous aurons l'occasion de reparler d'Alberti et de dire quelle profonde action il exerça sur toute

l'Italie. Cette action, tout autant que par ses œuvres d'architecture, il l'exerça par ses écrits : il a été le théoricien de la Renaissance et, par l'étendue de ses connaissances, il a mérité d'être comparé à Léonard de Vinci.



Phot. Alinari.

Fig. 272. — Temple des Malatesta.

Après ces trois maîtres, qui chacun dans leur genre ont été sans rivaux, il faut faire une place aux hommes de second rang. Le plus remarquable est Bernardo Rossellino (1409-1464), qui fut pendant quelque temps le collaborateur d'Alberti. On lui doit cette admirable *Tombe de Leonardo Bruni*, dans laquelle il crée un type de tombeaux qui saisira si fortement les esprits qu'on le reproduira pendant tout un siècle sans chercher à le modifier. Il est l'auteur de la partie supérieure de la *Misericordia* d'Arezzo (1433), si intéressante par ses pilastres accouplés et les jolies niches sur lesquelles, autour d'un fronton, il dresse des enfants tenant des guirlandes. C'est la seule œuvre que l'on puisse rapprocher de la façade de la Chapelle Pazzi. Mais surtout il est l'auteur de la *Cathédrale de Pienza* (fig. 273), une œuvre que l'on néglige un peu injustement, et qui cependant devrait avoir une grande place dans l'histoire de l'architecture, car c'est la



Phot. Alinari.

Fig. 273. — Intérieur de la cathédrale de Pienza.

seule église à trois nefs voûtées que les architectes de la Renaissance aient construite dans la première moitié du xv[e] siècle. Elle nous montre combien, vers 1460, les éléments du style gothique étaient encore tenaces dans le milieu florentin. Cette église, avec ses voûtes à nervures et ses grands piliers polygonaux, est comme le Saint-Eustache de l'architecture italienne. Tout autant que l'intérieur, la façade de cette cathédrale est importante pour nous renseigner sur l'art de cette époque (fig. 274). Rossellino, construisant son édifice sur les données gothiques, était obligé de conserver les contreforts; et il n'a pas manqué de leur donner sur sa façade un rôle prépondérant, les disposant aux angles de l'édifice et à la séparation des nefs. Comme les gothiques, il prolonge les contreforts jusqu'au sommet de la construction, sans toutefois les surmonter de pinacles ou de statues; mais la corniche du fronton accuse une saillie partout où ces pilastres la rencontrent. C'est là une tentative qui ne se poursuivit pas au xv[e] siècle, mais qui fut reprise plus tard lorsque l'usage des frontons se généralisa. Il faut aussi remarquer qu'un seul fronton englobe les trois nefs de l'église, et c'est l'adoption de trois nefs de même hauteur qui permit une telle solution. — Rossellino se montre un élève d'Alberti par l'usage qu'il fait si malencontreusement de grands piédestaux, surtout par l'emploi des arcs qui décorent la façade, en imitation du Temple des Malatesta. Cette façade, on pourrait le dire, est surtout intéressante par l'échec de l'artiste, qui se débat en vain, qui veut rompre avec la tradition, mais qui ne peut rien trouver de satisfaisant, qui proscrit toute décoration et qui crée une œuvre de la plus grande froideur, sans statues, sans bas-reliefs, sans le moindre ornement qui évoque l'idée d'une église chrétienne.

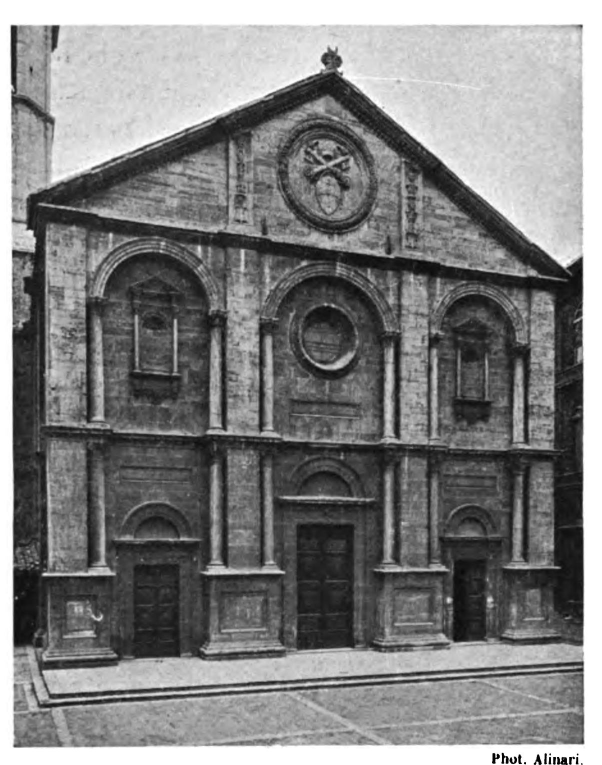

Phot. Alinari.

Fig. 274. — Façade de la cathédrale de Pienza.

Parmi les nombreux architectes de cette époque dont les noms et les

œuvres nous sont connus, il suffira de citer brièvement les meilleurs élèves de Brunelleschi : Manetti, qui a terminé l'église de San Lorenzo, la marquant d'un caractère plus gracieux, mais plus faible, que celui que son maître lui eût donné; Francesco della Luna, qui a collaboré à l'Hôpital des Innocents; Buggiano, à qui l'on doit l'intéressante église, dite Madone de la Place, et la Chapelle Cardini à Pescia. Il faut citer surtout les édifices créés dans le style de Brunelleschi et dont les auteurs ne nous sont pas connus; en première ligne la *Badia de Fiesole*, que l'on a longtemps attribuée à Brunelleschi lui-même et dont peut-être il a dessiné le plan : c'est un ensemble de constructions très intéressantes pour l'histoire des premières années de la Renaissance, avec la Chapelle élégante et gracieuse dans sa simplicité, avec la Salle du chapitre aux fines arabesques et surtout avec les beaux chapiteaux de la Loggia. Au même style appartiennent l'*Église de San Felice*, la *Sacristie de Santa Felicita* et de nombreux cloîtres, tels que celui de Santa Croce ou de la Chartreuse d'Ema.



Phot. Alinari.

Fig. 275. — Tabernacle des Changeurs, à Or San Michele.

Aux côtés des purs architectes, aux côtés de Brunelleschi, de Michelozzo et d'Alberti qui sont les maîtres incontestés de la Renaissance, il faut faire une place à d'autres artistes qui ont joué un rôle dans la création de cet art et qui auraient exercé une action plus grande encore si les circonstances ne les avaient pas détournés presque exclusivement vers l'art de la sculpture; je veux parler de Ghiberti et de Donatello.

Ghiberti (1378-1455), qui a consacré presque toute sa vie à l'exécution des deux portes du Baptistère, avait le tempérament d'un archi-

tecte, et il est certain que son rôle au Dôme de Florence fut beaucoup plus important que ne l'a dit Vasari. Il semble que Ghiberti ait été un de ceux qui ont le plus étudié les formes de l'architecture antique et qui ont le plus contribué à les faire connaître. Son *Tabernacle des Changeurs*, à Or San Michele, fait au moment où Brunelleschi commence à peine l'Hôpital des Innocents, nous montre ce qu'était l'art de l'architecture à Florence en 1423. La Renaissance en est à ses premiers balbutiements, et, avec une naïve timidité, tente de s'unir aux formes de l'art gothique. Le Tabernacle est gothique par son arc brisé, par les fleurons qui le décorent, par ses piliers angulaires surmontés de statues. La Renaissance se montre seulement dans deux formes, dans le fronton, fronton timide, qui ne recouvre pas encore l'œuvre tout entière et laisse, sur les côtés, les piliers s'allonger avec leur couronnement de statues, et dans les pilastres qui sont cannelés, mais qui n'ont encore que trois cannelures.

Dans tous les bas-reliefs de Ghiberti, nous voyons un amour tout particulier pour la représentation des monuments, et ces petites figurations sont un témoignage saisissant des efforts tentés par un des plus grands artistes de ce temps pour constituer un art nouveau inspiré de l'antiquité. L'église qui est représentée dans le bas-relief de la Reine de Saba, de la seconde Porte du Baptistère, nous dit très exactement comment un architecte florentin concevait une cathédrale vers le milieu du xv^e^ siècle. C'est, sur un corps encore gothique, — gothique par les nervures de ses voûtes et par l'élévation de ses nefs, — un revêtement classique de pilastres, de chapiteaux corinthiens et d'entablements. Dix ans plus tard, B. Rossellino emploiera le même style, mais avec moins d'éléments classiques, dans la cathédrale de Pienza.

Quant à Donatello (1386-1466), ce ne fut pas un constructeur, mais un décorateur. Nul ne représente d'une façon plus intéressante cette première partie du xv^e^ siècle qui unit les traditions du moyen âge aux recherches d'un art nouveau. Cet homme, qui avait une âme si sensible, ouverte à toutes les émotions et à toutes les douleurs de la vie, a été en même temps le plus passionné des décorateurs. Il est impossible de comprendre l'art architectural du xv^e^ siècle si l'on néglige d'étudier Donatello, et je ne parle pas seulement des œuvres qu'il a faites en collaboration avec Michelozzo, les *Tombes du pape Jean XXIII* et *du cardinal Brancacci* ou *la Chaire de Prato*, mais surtout des monuments qui sont son œuvre propre, et dans lesquelles son génie se manifesta dans toute sa fougue, dans toute son exubérance, telles que la *Cantoria*, le *Piédestal du Marzocco* et celui de la *Judith*, l'*Autel de Padoue*, les *Chaires de San Lorenzo*, et l'*Annonciation*, qu'il fit vers le milieu de sa vie, dans la décade de 1430, et qui est une des œuvres les plus caractéristiques de l'architecture et de la décoration florentine, aux premières heures de la Renaissance.



Phot. Alinari

DONATELLO _ L'ANNONCIATION

BAS RELIEF MARBRE DANS L'ÉGLISE SANTA CROCE. À FLORENCE



Librairie Armand Colin. Paris.

### La Renaissance en dehors de Florence.

Il ne faut pas s'étonner si, dans cette résurrection de l'art antique, la ville de Rome ne joua pas le premier rôle. Au début du xv$^{e}$ siècle,



Phot. Alinari.

FIG. 276. — Chapelle octogonale de Vicovaro.

Rome compte bien peu dans l'histoire de l'art italien ; le séjour des papes à Avignon a détruit toutes les traditions et a fait de cette ville une des plus pauvres de l'Italie. Les deux premiers papes qui reviennent en Italie, Martin V et Eugène IV, ne séjournent que peu de temps à Rome et n'y font encore aucune importante construction. Le réveil de l'art à Rome

date de Nicolas V qui, pour ses débuts, entreprend une œuvre colossa la reconstruction de *Saint-Pierre*, et qui, pour cela, s'adresse au plu grand architecte de l'Italie, à Alberti. Les travaux entrepris par Albert avec la collaboration de B. Rossellino, ne furent malheureusement pa poussés très avant, et, dès le début du XVI^e siècle, tout ce qui avait é commencé fut détruit pour faire place aux constructions de Bramant Toutefois, il faut attribuer une grande importance à la présence à Rom d'Alberti, dont le style se retrouve dans toutes les grandes œuvres qui s feront plus tard dans cette ville : dans le Palais de Saint-Marc, dans l Chancellerie et à Saint-Pierre. C'est Alberti qui, dans ses projets po *Saint-Pierre*, a l'idée d'une gigantesque coupole dressée dans les air c'est lui, c'est le Florentin qui a dans les yeux la grande coupole d Sainte-Marie-des-Fleurs, qui, le premier, conçoit un projet que reprendra plus tard Bramante.

En l'absence du Saint-Pierre d'Alberti, on peut dire que la plus ancienne construction de la Renaissance, à Rome, est le *Palais de Saint Marc*, édifié à partir de 1455 pour le cardinal Pierre Barbo, le futur pape Paul II. Ce palais n'est qu'une répétition des palais florentins, c'est-à-dire une imitation des châteaux forts du moyen âge. Comme à Florence, ce sont de grands murs aux rares ouvertures; la sombre muraille n'a d'autre décor que les ornements des fenêtres et son couronnement à créneaux et mâchicoulis nous prouve que le moyen âge est encore plus vivant à Rome que dans cette Florence qui connaissait déjà les élégantes corniches dont Brunelleschi et Michelozzo couronnaient leurs édifices.

Mais le Palais de Saint-Marc nous montre dans la décoration de sa cour intérieure une intéressante nouveauté, une œuvre qui semble surpasser en intérêt tout ce qui avait été fait au XV^e siècle et qui prépare vraiment tout l'art du XVI^e. C'est le grand portique où l'on ne voit plus les délicates colonnes de Brunelleschi et de Michelozzo avec leur grâce toute florentine, mais où la pensée romaine semble vraiment pour la première fois intervenir et prendre le premier rang. C'est le Colysée, c'est le théâtre de Marcellus, c'est la Rome des Césars qui revit ici dans ces deux étages de grandes arcades superposées, dans cet emploi de l'arc portant sur des piliers à colonnes engagées. L'art de Bramante et de Palladio est déjà créé, et le portique du Palais de Saint-Marc, dans sa simplicité, atteint à une grandeur que la Basilique de Vicence ne surpassera pas.

On comprend le succès de cette forme nouvelle : les mêmes raisons qui avaient conduit les anciens Romains à abandonner la colonne grecque pour chercher des supports plus solides, et à ne garder la colonne que comme un décor plaqué sur les piliers qui la remplacent, ces raisons conduisirent les maîtres de la Renaissance à préférer les

mes romaines aux formes grecques. Lorsqu'ils veulent employer la .onne avec sa véritable fonction de support, ils ne peuvent le faire 'en adoptant les plafonds de bois, comme Brunelleschi à San Lorenzo et San Spirito; mais lorsqu'ils veulent voûter leurs églises et soutenir ·paisses masses de murailles, ils doivent recourir aux piliers; et la :naissance s'est toujours appli- ée à rechercher le compromis main et à plaquer sur le pilier le :or de la colonne inutile.

Quel a été l'auteur de cette iovation? Nous ne pouvons le re; mais une hypothèse sédui- inte est celle qui l'attribuerait à .lberti, ou au moins à l'influence e ce grand artiste qui, plus que s vrais Florentins, a été un con- .ructeur d'édifices voûtés, et qui )récisément, en 1455, se trouvait ı Rome, occupé aux travaux de Saint-Pierre.



Phot. Sommer.

FIG. 277. — Arc de triomphe d'Alphonse d'Aragon, à Naples.

Aux environs de Rome, à Vicovaro, une petite Chapelle octogonale fait le plus vif contraste avec cet art d'influence antique (fig. 276). La façade, commencée en 1450 en pur style du moyen âge, fut terminée vingt ans plus tard dans le même goût fleuri et surchargé, mais avec les formes de la première Renaissance; et le raccord des deux parties, l'adaptation de formes telles que pilastres, entablement, fronton, sur les parties inférieures toutes couvertes de pinacles et de niches gothiques est faite avec la plus rare ingéniosité. C'est une réussite qui n'a d'égale que celle de la *Misericordia* d'Arezzo.

Dans la première moitié du xv$^{e}$ siècle, après Florence et plus que Rome, Venise et Milan sont les centres artistiques les plus importants de l'Italie; mais, en raison même de leur vitalité, l'art vénitien et l'art milanais résistent à l'invasion de formes étrangères et repoussent la Renaissance florentine pour rester fidèles à leurs traditions gothiques.

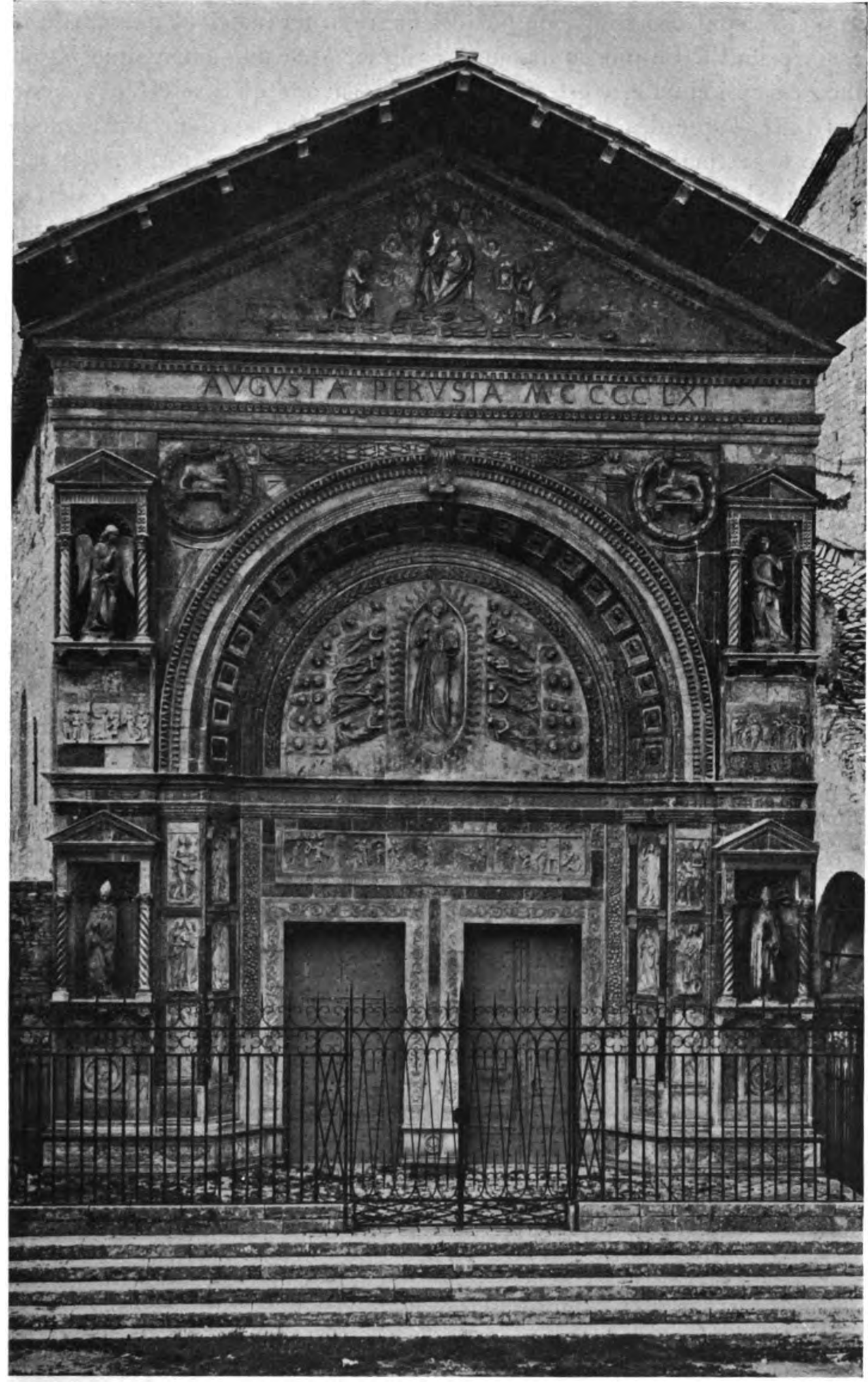
A Venise, c'est une admirable école indépendante qui crée les par-

ties supérieures de la *Façade de Saint-Marc*, la grande *Fenêtre du Palais ducal*, le pilier du *Jugement de Salomon*, et la *Porte de la Carta* (voir tome II, p. 657 et suiv., et ci-dessus, Première Partie, p. 71). Vers 1440 seulement apparaissent les monuments de transition, dont le premier et le plus beau est l'*Arc Foscari* au Palais ducal. Pendant un quart de siècle, ce style de transition, qui se manifeste par le maintien des formes ogivales et en même temps par l'apparition des lignes horizontales, des architraves, des colonnes, des niches, et par quelques détails d'ornements classiques, produit des œuvres charmantes telles que le *Monument du doge Foscari* (1457).

De 1460 est la *Porte de l'Arsenal*, qui est, non plus une adaptation du style vénitien aux formes nouvelles, mais une importation tout à fait étrangère. Cette singulière porte, qui a tant de rapports avec l'art d'Alberti et qui fait penser à quelque artiste florentin ayant subi son influence, par exemple à cet énergique Ciuffagni qui a travaillé avec lui à Rimini, semble, avec ses fortes colonnes, ses corniches massives et son fronton démesuré, comme un monstre dans le milieu si délicat de Venise, où d'ailleurs elle reste une œuvre isolée qu'on ne comprend pas et que personne ne songe à imiter.

Aucune ville ne resta aussi longtemps gothique que Milan, où le *Dôme* (voir ci-dessus, Première Partie, p. 54-60), commencé dans les dernières années du xɪᴠ^e^ siècle, maintint pendant tout le cours du xᴠ^e^ siècle les traditions du moyen âge. Certes les Milanais n'ignorent pas la valeur des artistes florentins; ils appellent Brunelleschi pour le consulter sur les travaux du Dôme, mais le milieu reste rebelle à l'action de ce novateur. De même les premiers travaux faits, dès 1456, à l'*Hôpital* par Filarète, n'ont pas d'imitateurs. Il faut enfin citer Michelozzo qui, en 1457, bâtit un palais pour les Médicis, palais malheureusement détruit, et dont il ne subsiste plus qu'une porte placée actuellement au château Sforza. Cette porte, qui est construite dans le style délicat du maître, et qui a été certainement dessinée par lui, a été enrichie plus tard, sur les côtés, d'ornements pompeux et lourds qui montrent bien quelle opposition il y avait entre l'art milanais et l'art florentin. Si le Palais des Médicis a été détruit, nous avons par contre en son entier une autre œuvre de Michelozzo, la *Chapelle Portinari*, et nous avons dit plus haut quelle en est l'importance (voir p. 478 et fig. 266).

Dans la première moitié du xᴠ^e^ siècle, Naples est bien loin d'être un centre artistique aussi important que Venise et Milan; mais nous y trouvons une des œuvres capitales de l'art à cette époque, qui n'a d'autre rivale que le Temple des Malatesta, c'est l'*Arc de triomphe* élevé en l'honneur d'Alphonse d'Aragon (fig. 277). Au premier abord, le monument paraît un peu étrange, en raison des dimensions allongées que sa position entre deux tours rapprochées lui a fait donner; mais il faut considérer que la partie terminale, les statues dans les niches et le fronton




Phot. Alinari.

FIG. 278. — FAÇADE DE SAN BERNARDINO, A PÉROUSE

circulaire, sont des additions postérieures qui ne faisaient pas partie du dessin primitif. Ce qui contribue à assigner à ce monument une importance exceptionnelle, c'est sa date. Nous savons qu'il a été commencé vers 1452 et que dès 1443 il avait été projeté. La construction actuelle, placée assez malheureusement dans un espace trop exigu, pourrait bien n'être que la suite d'un premier projet fait pour un arc de triomphe destiné à être élevé ailleurs. Ce monument, par ses colonnes cannelées, ses puissants entablements, ses corniches aux fortes saillies, le luxe du décor sculpté, a tant de rapports avec l'art d'Alberti, qu'il paraît très séduisant de le rattacher à son école. Récemment, M. Bernich a proposé de l'attribuer à Alberti lui-même. A tous les arguments si intéressants qu'il fournit, j'en ajouterai un, tiré de la date de l'œuvre. Comment, en effet, pourrions-nous supposer qu'Alberti, vers 1452, alors qu'il achevait à peine le Temple de Rimini, ait pu avoir déjà des élèves, et des élèves aussi savants que lui? En 1452, il semble qu'Alberti seul était capable de faire un tel ouvrage, et si cet Arc de triomphe n'a été que l'exécution d'un projet préparé dès 1443, cet argument devient pour ainsi dire irréfutable. En tout cas, si l'on ne peut absolument affirmer qu'il soit de sa main, il n'est pas douteux qu'il ne se rattache étroitement à son style. M. Rolfs, qui attribue ce monument à un élève d'Alberti, propose le nom de Francesco Laurana, de cet artiste qui, plus tard, fut le premier à faire connaître la Renaissance en France[1].

Il n'y a pas en Italie de plus beaux détails que dans cet Arc de triomphe et nulle part on ne voit une plus juste alliance des pures formes architectoniques avec le luxe du décor. L'œuvre est supérieure à San Bernardino de Pérouse (fig. 278), où Agostino di Duccio se montre avant tout un décorateur, expert à prodiguer les sculptures, mais moins apte à manier les véritables éléments de l'architecture. Entre la partie inférieure et l'étage supérieur où se répète le même motif sobre d'un grand arc encadré de colonnes accouplées, se développe une robuste frise toute couverte de sculptures et se terminant par de gracieux tabernacles qui sont parmi les plus élégants que la Renaissance ait créés. Ce sont sans doute ici, comme à Rimini, des artistes florentins qui ont collaboré à cette grande œuvre.

Avant la construction de ce monument, les Napolitains avaient vu chez eux une autre œuvre admirable de la première Renaissance, la *Tombe du cardinal Brancacci* que, dès 1427, Donatello et Michelozzo avaient envoyée de Toscane; mais quoique quelques sculpteurs aient cherché à s'inspirer de ce monument, comme on le voit par exemple dans la *Tombe*

1. Pietro da Milano et les autres artistes dont les documents nous ont fait connaître les noms doivent être considérés comme les continuateurs et non comme les créateurs de cette œuvre.

*d'Antonio Carafa* faite en 1438, on sent qu'ils ont peine à se dégager du gothique et qu'ils ne parviennent pas à s'assimiler les éléments du style nouveau.

Il y avait aussi trop de souvenirs gothiques à Sienne pour que le style de la Renaissance y pût facilement pénétrer. Cette ville avait eu cependant, dès le début du siècle, dans la *Fonte Gaja* de J. della Quercia, un délicieux monument de style de transition, et les *Fonts baptismaux*, faits par le même artiste avec la collaboration de Donatello, montrent, dès 1427, un timide et charmant emploi de pilastres cannelés, de frontons et de formes décoratives, telles que des oves et des modillons. Mais J. della Quercia quitte Sienne de bonne heure et sa plus belle œuvre architecturale, encore très gothique toutefois, est à Bologne dans la façade de San Petronio. — La Renaissance commence à Sienne avec les travaux commandés par le cardinal Piccolomini, le futur pape Pie II, à Bernardo Rossellino, qui transporte dans cette ville le type des palais florentins de Michelozzo et d'Alberti. — C'est Federighi, toutefois, qui donne à la Renaissance sa vraie forme siennoise, dans la *Frise de la Chapelle du Palais public* (1460), dans la *Loggia du Pape* (1460) et dans le *Casino dei Nobili* (1464), œuvres fortes et d'un puissant effet décoratif, où subsiste encore ce sentiment de la grandeur que Nicolas de Pise avait introduit à Sienne et dont J. della Quercia avait si bien recueilli l'héritage.

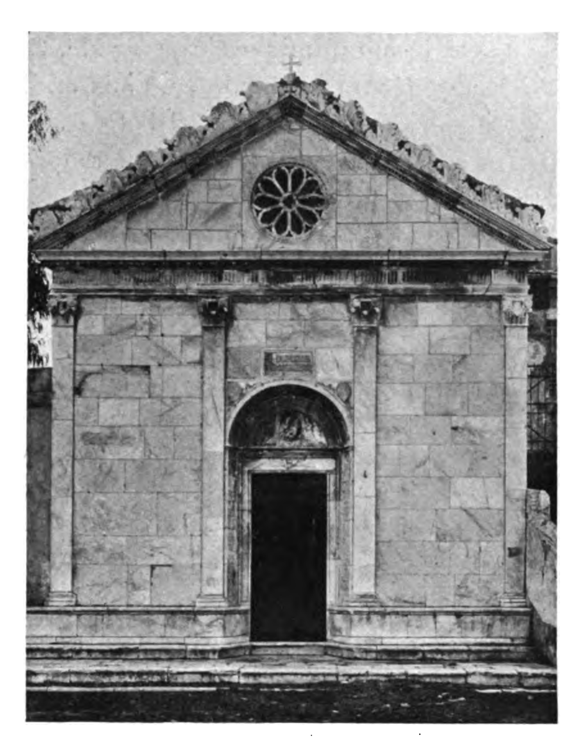


Fig. 279. — Chapelle de la Citadelle, à Piombino.

Bologne, où pendant tout le XV^e^ siècle on travaille à San Petronio, reste longtemps rebelle à la Renaissance. C'est le style gothique qui est conservé par le plus grand maître bolonais de la première moitié du XV^e^ siècle, par Fioravanti, mort en 1447 (*Palais des Anziani*). Dans l'architecture religieuse, le gothique est encore en pleine vigueur en 1475 (*Observanza*) et en 1480 (*Annunziata*). C'est un Florentin, un élève de Donatello, Pagno di Lapo Portigiani, qui inaugure le style Renaissance en 1454, avec le *Palais*

*Bolognini*, très curieux par ses fenêtres gothiques géminées, dont les jambages sont des pilastres cannelés. Le *Palais Bentivoglio*, commencé en 1460, a été détruit en 1507, mais le *Palais des Drapiers*, fait en 1496, passe pour en être une imitation.

Vers 1469, Pérouse a la bonne fortune de voir un grand Florentin, élève de Donatello et d'Alberti, construire la façade de *San Bernardino*. Agostino di Duccio (1418-1481) se souvient dans cette œuvre du Temple de Rimini où il avait travaillé longtemps aux côtés d'Alberti. Il lui emprunte l'idée des grands arcs, mais il la développe et en constitue pour ainsi dire le motif unique de sa façade. Comme Alberti, il a recours à la plus riche décoration sculptée, mais au lieu de réserver cette décoration pour l'intérieur de l'édifice, il l'étale au dehors et en couvre toutes les pierres de sa façade. C'est une œuvre qui n'a pas d'analogue en Italie et qui est un exemple très curieux d'un monument construit par un artiste qui était bien plus un sculpteur qu'un architecte.

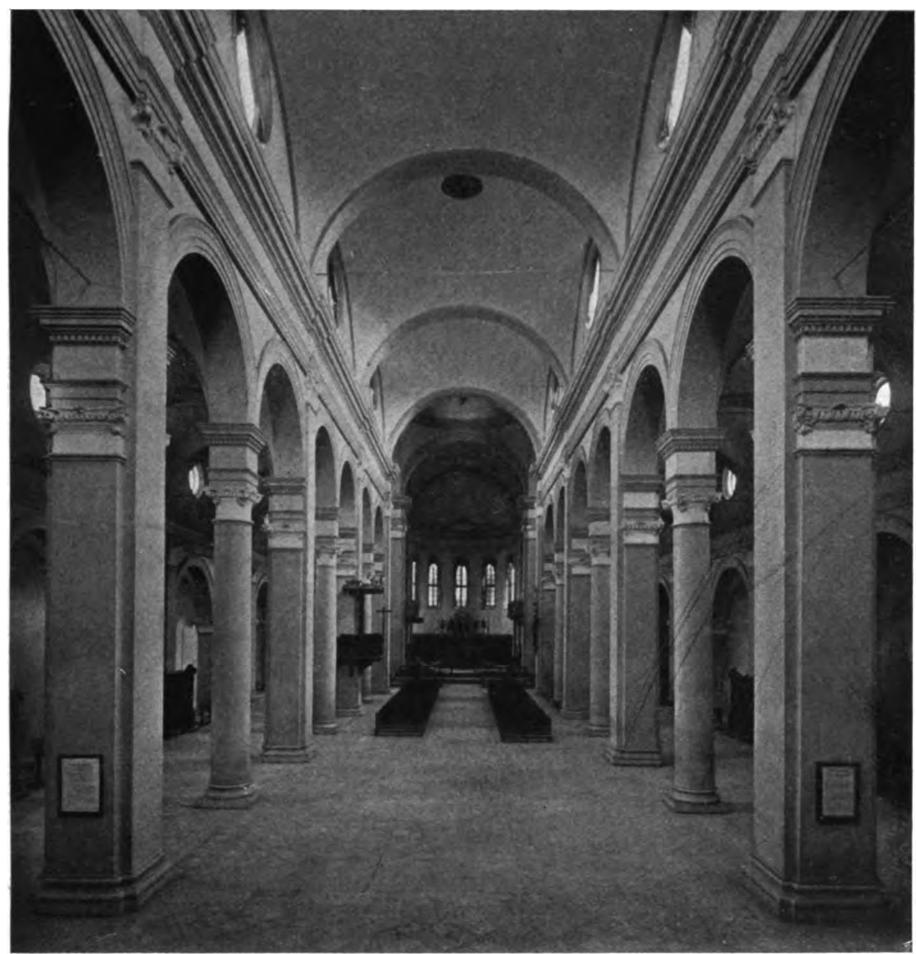
Dans diverses villes d'Italie, nous trouvons comme égarées quelques œuvres de cette première Renaissance, toutes dues à des artistes florentins : la *Porte de San Domenico* à Urbino (1449-1454), par Maso di Bartolomeo, si intéressante par le tympan de Luca della Robbia et le beau motif architectural qui le surmonte; les restes des superbes bases faites à Ferrare pour les statues des princes de la Maison d'Este (1444-1454); la petite *Église de la Ville*, à Castiglione d'Olonna, que le cardinal Branda fit construire dans la décade de 1430 et qui est une véritable importation florentine, une copie mal exécutée de la Chapelle Pazzi; la *Chapelle de Saint-Jean-Baptiste* à la Cathédrale de Gênes, que Domenico Caggini construisit en 1450, avec une exubérance toute milanaise, mais avec un souvenir des œuvres de Brunelleschi et de Michelozzo. Et je cite enfin la façade de la *Chapelle de la Citadelle* à Piombino (fig. 279), où nous voyons une frise décorée de strigilles que portent quatre pilastres et que surmonte un fronton percé d'une rose et décoré de crochets gothiques. Cette façade est un des plus anciens et des plus intéressants exemples du style de transition qui existe en Toscane.

## II. — DEUXIÈME MOITIÉ DU XV^e^ SIÈCLE

### Les Florentins.

Le trait essentiel de l'art de la Renaissance dans la seconde moitié du XV^e^ siècle est l'abondance, l'exagération de l'ornementation sculptée. Dans le développement de la Renaissance, comme on n'empruntait rien aux formes mêmes de construction de l'antiquité et que l'imitation

portait surtout sur les parties décoratives, il était à prévoir que l'évolution se ferait de ce côté et que l'on copierait de plus en plus les fragments romains, que l'on chercherait de plus en plus à décorer, à enrichir la surface des monuments. Les architectes du début du siècle s'attachent à retrouver les proportions de la colonne, la forme des bases et des chapi-



Phot. Alinari.

FIG. 280. — Intérieur de la cathédrale de Faenza.

teaux, les dimensions de l'entablement avec ses divisions régulières et les couronnements à l'aide de frontons; ils ont une prédilection pour les pilastres cannelés; les ornements sont presque toujours limités au décor des corniches, des arcs et des plafonds. Vers le milieu du siècle, c'est au contraire l'ornement qui prédomine; il semble que le principal effort des architectes consiste à chercher des prétextes pour étaler le fin réseau de leurs arabesques. Cette parure charmante, cet embellissement et cet amollissement correspondent aux idées qui règnent dans le milieu volup-

tueux de la cour de Laurent de Médicis. Tout devient plus gracieux, mais en même temps plus petit, moins puissant; la force de la nation florentine s'affaiblit.

Et nous allons voir Florence commencer à perdre sa suprématie artistique. Elle n'est plus seule et le premier rang est près de lui échapper. A ce moment, Venise, par ses nombreux édifices religieux et civils, surtout par les constructions nouvelles du Palais ducal, l'emporte sur tout ce qui se fait à Florence; Milan, par la Chartreuse de Pavie, représente le plus puissant effort religieux de la fin du xv[e] siècle, et déjà apparaissent les premières œuvres de Bramante.

Un des traits particuliers de cet âge est la prédominance de l'architecture civile sur l'architecture religieuse. C'est l'époque de la plus grande richesse des petits princes qui gouvernent les diverses régions de l'Italie : à la domination de Laurent de Médicis, d'Alphonse d'Aragon, du duc de Montefeltro, des Sforza, des Doges, correspond non plus la construction de grandes églises, mais celle de palais et de forteresses. Les principaux événements artistiques de cet âge sont l'édification du Palais d'Urbino par Luciano de Laurana, des villas royales de Naples par G. da Majano, du Château des Sforza, à Milan, de l'intérieur du Palais ducal, à Venise; et quelques architectes, tels que Baccio Pintelli, passent la plus grande partie de leur vie à bâtir des forteresses. A la fin du siècle, en s'adressant à Louis le More, Léonard de Vinci invoquera pardessus tout ses talents comme ingénieur militaire.

Le nom qu'il faut citer le premier dans l'étude de cet âge, n'est pas celui d'un architecte, mais celui d'un sculpteur. C'est Desiderio da Settignano (1428-1464), qui, par le *Monument Marsuppini* et par le *Tabernacle de San Lorenzo*, inaugure une ère nouvelle dans l'art de la décoration; qui, par l'emploi de l'arabesque, des guirlandes de feuilles et de fleurs, par la délicatesse de toutes les parties de son œuvre, crée vraiment un art différent de celui de Brunelleschi, de Michelozzo et d'Alberti.

La fin du xv[e] siècle a compté à Florence deux grands architectes, Giuliano da Majano et Giuliano da San Gallo; malheureusement, ils ne nous sont connus que très incomplètement, car leurs plus beaux édifices n'ont pas été conservés.

Le principal titre de gloire de Giuliano da Majano (1432-1490) était le *Palais de Poggio reale*, résidence des rois de Naples, qui a été détruit de fond en comble, mais dont nous possédons le plan. La grande évolution à faire dans l'architecture civile, évolution commencée par Michelozzo et par Alberti, était de passer de la forteresse au palais, et il semble que G. da Majano, au service des rois de Naples, ait créé l'œuvre qui devait être la plus significative de l'architecture civile à la fin du xv[e] siècle. Seule, à Naples, la *Porte Capuana* (1484) peut nous donner une idée du style de

G. da Majano, qui était plein de richesse sans s'éloigner de la distinction florentine. Mais une autre œuvre, heureusement subsistante, suffit à marquer sa place, c'est la *Cathédrale de Faenza* (fig. 280), dans laquelle, en véritable disciple de Brunelleschi, il reprend le thème de San Lorenzo et de San Spirito, mais avec le désir de le compléter, de l'embellir, tentant la difficile entreprise de voûter une basilique, c'est-à-dire d'adopter la voûte sans renoncer au support léger des colonnes. La nef est couverte, non d'une voûte en berceau, mais d'une série de calottes, portant sur de minces piliers qui alternent avec des colonnes. Moins gothique que la Cathédrale de Pienza, elle représente plus que tout autre l'harmonieuse association des formes de la Renaissance avec les formes de l'église chrétienne du Moyen Age.



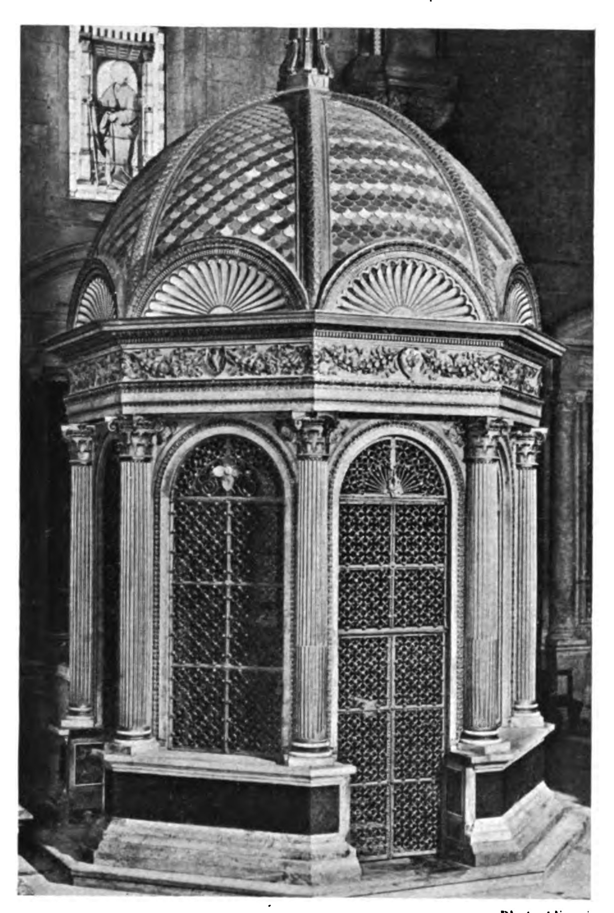
Phot. Alinari.

Fig. 281. — Chapiteau du Palais Gondi.

Sa dernière œuvre, la *Basilique de Notre-Dame-de-Lorette* est inspirée de la même volonté : voûter la basilique de Brunelleschi. Et l'on y voit aussi l'idée d'associer franchement une haute et vaste coupole à l'élégant vaisseau de la basilique. La coupole, qui correspond non pas seulement à la nef centrale, mais aux trois nefs, est soutenue par de légers piliers peu encombrants et par trois absides aux chapelles rayonnantes, dans une forme qui est une interprétation libre du dôme de Florence. La mort ne laissa pas à Giuliano da Majano le temps de terminer son œuvre; c'est Giuliano da San Gallo qui l'acheva en 1500, en en construisant la coupole.

L'art de Giuliano da Majano apparaît comme un résumé idéal des recherches italiennes. que l'on pourrait définir ainsi : voûter une église en élevant un dôme au-dessus de l'autel et en ménageant dans l'intérieur de l'église de vastes espaces, non encombrés de lourds piliers; le résultat est obtenu par le maintien des murs, par l'emploi d'excellents matériaux et une grande habileté de construction. C'est le même problème qui avait été abordé, dans une conception gigantesque, au dôme de Florence, œuvre du pur esprit florentin; il n'avait pu être résolu que par l'emploi de la voûte d'arête, legs de l'art gothique. Le jour où Bramante imposera les voûtes à berceau et rendra nécessaires pour les soutenir d'énormes masses de piliers, substituant ainsi la lourdeur de l'architecture romaine à la grâce de l'architecture florentine, un véritable recul se produira sur les conquêtes du Moyen Age.

Plus encore que G. da Majano, Giuliano da San Gallo (1445-1516) se rattache à Brunelleschi, ainsi que nous le voyons dans la *Madonna delle Carceri* de Prato. Depuis longtemps, deux types principaux avaient été adoptés pour les plans d'églises : la croix latine et la croix grecque. Dans le type à croix latine, la nef, en raison de sa longueur, devenait l'élément essentiel; la logique voulait que tout lui fût subordonné et que l'on ne donnât pas trop d'importance à la coupole surmontant la croisée du transept. Dans la croix grecque, au contraire, c'est cette croisée qui devient le véritable centre du monument et, de là, par une conséquence naturelle, s'ensuit la prédominance de la coupole. Réunir les deux conceptions, comme on l'a fait au Dôme de Florence et à Saint-Pierre, est un système mixte qu'une rigoureuse logique pourrait contester. Brunelleschi avait tour à tour essayé les deux types. A San Lorenzo et à San Spirito, il développe sa nef sans chercher à y ajouter une grande coupole; à la Sacristie de San Lorenzo et à la Chapelle Pazzi, c'est au contraire la coupole qu'il adopte pour surmonter une croix grecque, et, de son œuvre, c'est surtout ce dernier type qui va survivre, qui sera le plus utilisé et le plus fécond en conséquences. C'est ce motif que G. da San Gallo reprend et développe dans la Madonna delle Carceri : il place quatre petites nefs autour du carré portant la coupole et il grandit cette coupole en l'élevant sur un tambour.



Phot. Alinari.

Fig. 282. — Tempietto de Matteo Civitali, à Lucques.

C'est aussi l'élève de Brunelleschi que nous reconnaissons dans la *Sacristie de San Spirito*, charmante construction octogonale, où il associe habilement à la forme des arcs la ligne droite de l'entablement et des pilastres cannelés.

A Florence, l'œuvre la plus caractéristique de San Gallo est le *Palais Gondi*, où nous trouvons dans la balustrade et les voûtes de l'escalier, dans le vestibule et le grand salon du premier étage, le style brillant et surchargé qui est la marque de ce second âge de la Renaissance italienne.

Il est difficile aujourd'hui de se rendre très exactement compte de l'importance d'un artiste tel que G. da San Gallo, parce que beaucoup de ses œuvres ont été détruites ou n'ont pas été exécutées. Il vit à un moment troublé, où les artistes sont conduits à faire beaucoup de projets sans pouvoir les mener à terme. Parmi les œuvres disparues de G. da San Gallo, nous citerons le *Couvent des Augustins* près de la porte San Gallo, qui avait été élevé aux frais de Laurent de Médicis, et qui fut détruit en 1529, à l'approche des troupes impériales, — le *Palais des Médicis*, construit à Milan, par ordre de Louis le More, et le *Palais de Savone*, fait pour le cardinal Julien de la Rovere. Mais il faut surtout penser aux œuvres qu'il projeta sans pouvoir les exécuter : à la *Façade de San Lorenzo*, à Florence, aux projets pour *Saint-Pierre de Rome* et au *Palais pour le roi de Naples*, dont le plan est à la bibliothèque Barberini. Ce palais est une œuvre colossale, qui ne ressemble en rien aux palais florentins et qui est bien vraiment la demeure d'un roi.



Phot. Alinari.

FIG. 283. — Porte de la Salle des Lys au Palais Vieux, à Florence.

G. da San Gallo a vécu très âgé et, comme son contemporain, Bramante, il a appartenu à deux époques. Après avoir été un des maîtres les plus éminents du XV^e siècle, nous le voyons transformer son art

lorsqu'il quitte Florence pour s'installer à Rome. Là, il fut avec Bramante un des créateurs du nouveau style, et nous devrons reparler de lui lorsque nous étudierons le XVI[e] siècle.

A la fin du XV[e] siècle, l'œuvre capitale qui se crée à Florence est le *Palais Strozzi* que l'on attribue au grand sculpteur Benedetto da Majano, et auquel il est certain que Giuliano da San Gallo a collaboré. Après le Palais des Médicis, de Michelozzo, et le Palais Ruccelai, d'Alberti, où des idées gracieuses, correspondant aux formes nouvelles de la société florentine, commençaient à apparaître et pouvaient faire prévoir le dévelop-



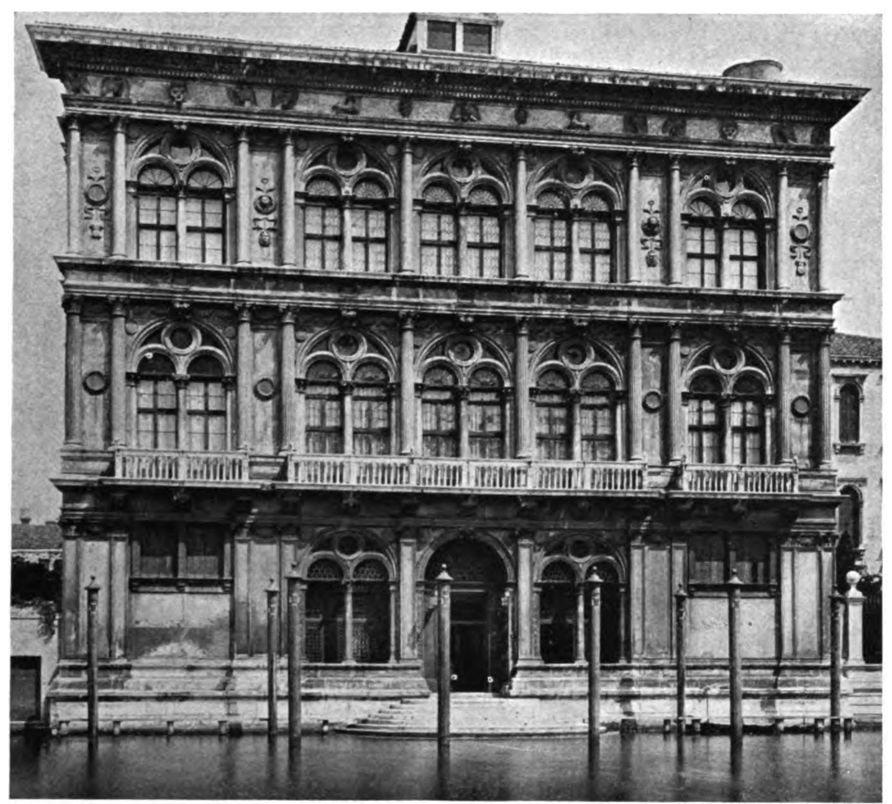
Phot. Alinari.

FIG. 284. — Palais Manzoni, à Venise.

pement d'un art nouveau, nous trouvons dans le Palais Strozzi comme un véritable recul. A voir ce palais aux énormes murailles, à la construction cyclopéenne, qui a le rude aspect d'une forteresse et qui, dans l'histoire de l'art, semblerait se placer aussitôt après le Palais Pitti de Brunelleschi, on pourrait croire que nous avons sous les yeux une œuvre qui, bien qu'exécutée à la fin du XV[e] siècle, l'aurait été d'après un modèle datant d'une époque plus ancienne! C'est là, au moment où à Florence tout est grâce et sourire, comme la résurrection d'un art depuis longtemps disparu. Et c'est, il faut le dire, une œuvre de la plus rare perfection qui, aujourd'hui, plus que le Palais Pitti qui a été trop défiguré, représente la grande maison forte des puissantes familles florentines obligées de se défendre contre les risques des guerres civiles.

Lucques, à ce moment, est une dépendance de Florence, et Matteo Civitali (1435-1501) est un vrai Florentin. Il a créé à l'intérieur du Dôme de Lucques, dans le petit Temple rond (fig. 282) qui sert de chapelle et comme de reliquaire à une insigne relique, un modèle d'élégance qui est, pour l'art du xv[e] siècle, ce que le Tempietto de Bramante est pour l'art du xvi[e].

On peut terminer l'histoire de l'architecture florentine au xv[e] siècle



Phot. Alinari.

Fig. 285. — Palais Vendramini, à Venise

avec le Cronaca (1454-1509), qui montra une véritable originalité dans toutes ses œuvres, dans la robuste corniche du Palais Strozzi, dans le gracieux vestibule de la Sacristie de San Spirito, dont la voûte en berceau, portée par des colonnes, est décorée des jolis bas-reliefs d'Andrea Sansovino, dans le Palais Guadagni où nous trouvons un des premiers et des plus charmants exemples de façades décorées par des graffiti, et dans cette église de *San Salvatore al monte*, qui nous paraît bien modeste, mais dont la simplicité plaisait comme une nouveauté aux esprits de cette époque, et que Michel-Ange admirait particulièrement en l'appelant « la belle villageoise ».

A côté des purs architectes, il faut à ce moment encore, comme dans la première moitié du siècle, faire une place aux sculpteurs, à ces admirables décorateurs, qui dans leurs petites œuvres ont créé les plus délicieux bijoux de l'architecture florentine. Je dois me contenter de signaler leurs noms, d'indiquer l'importance de leurs œuvres et de dire que, si elles sont antiques par le détail de leurs formes, elles sont profondément modernes et italiennes, par leurs caractères essentiels, réalisant un idéal de finesse et de grâce que l'antiquité n'a jamais aussi pleinement atteint. Nous avons fait une place à part à Desiderio da Settignano, mais il faudrait encore citer toutes les œuvres de Mino da Fiesole, d'Antonio Rossellino, surtout celles de Benedetto da Majano, sans oublier les maîtres de la céramique, Andrea et Giovanni della Robbia, et les orfèvres, les sculpteurs sur bronze, tels que Verrocchio et Pollaiuolo. Pour donner une idée des richesses de cet art, nous reproduisons une œuvre de B. da Majano, la *Porte de la Salle des Lys* (fig. 283), au palais de la Seigneurie, unique par son beau couronnement de statues et par sa fine décoration d'arabesques. C'est par l'étude de toutes ces œuvres décoratives, plus peut-être que par celle des grands monuments, que l'on peut comprendre tout ce qu'il y avait de distinction et de raffinement artistique dans l'esprit des maîtres de la Renaissance florentine.

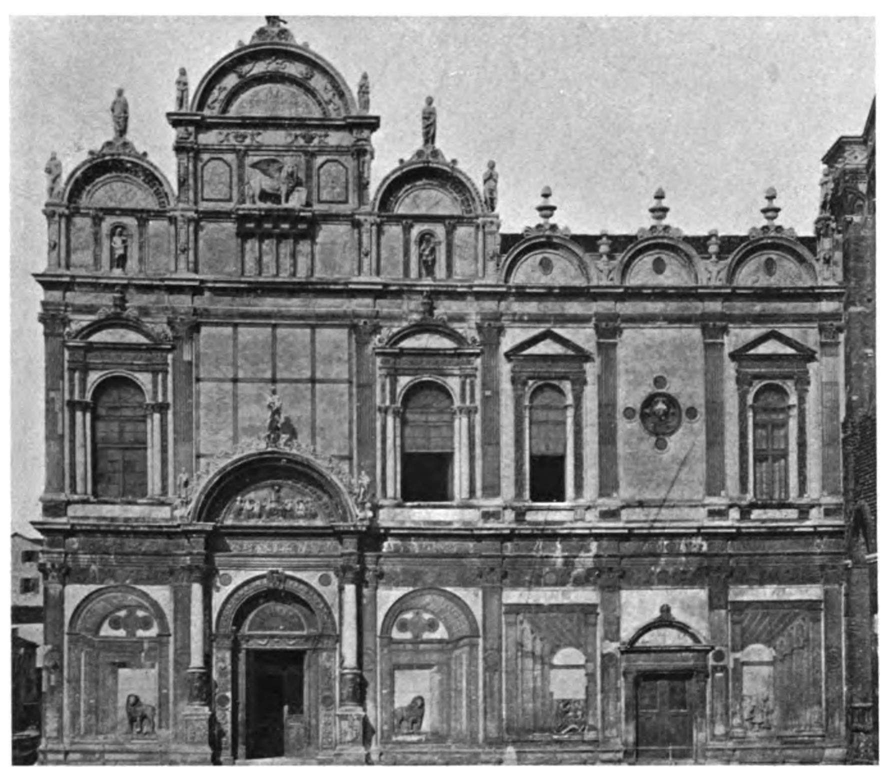
### La Renaissance en dehors de Florence.

Dans cette seconde moitié du xv^e^ siècle, la Renaissance se répand partout, et la division de l'Italie est telle, les écoles artistiques sont si diverses, qu'il n'est pour ainsi dire pas une région où ce mouvement ne revête un caractère individuel. Partout, nous trouverons des formes nouvelles, différentes les unes des autres, d'autant plus intéressantes que nous serons dans un milieu plus riche et plus actif.

Naples, toutefois, reste longtemps une colonie florentine. Au début du siècle ,nous avons déjà noté le tombeau, si capital dans l'histoire de l'art, que Donatello fit en 1427 pour le cardinal Brancacci et l'Arc de triomphe d'Alphonse d'Aragon, fait en 1454. A la fin du siècle ce sont deux Florentins, A. Rossellino et B. da Majano, qui dotent Naples d'importants monuments, un grand Retable et le tombeau de Marie d'Aragon (1470) dans l'église de Monte Oliveto. Mais Naples prit surtout une place prépondérante dans l'évolution de la Renaissance, par les travaux que G. da Majano fit pour Ferdinand I^er^ et pour son fils le duc de Calabre : la Porte Capuana (1484) et les deux célèbres villas de la Duchesse et de Poggio reale (1487). L'histoire de l'architecture à Naples doit comprendre aussi le projet du Palais royal de G. da San Gallo. Les deux plus grands archi-

tectes florentins de ce temps ont fait leurs œuvres les plus importantes pour des princes de la maison de Naples. Plus tard, c'est un élève de G. da Majano, Giovanni Mormando, qui construisit les premières églises en style Renaissance : San Severino et Santa Maria della Stella; mais ce ne sont que des transplantations attardées du style toscan, sans aucune manifestation d'un style local ou personnel.

Avec une bien plus grande originalité, la Renaissance se développa



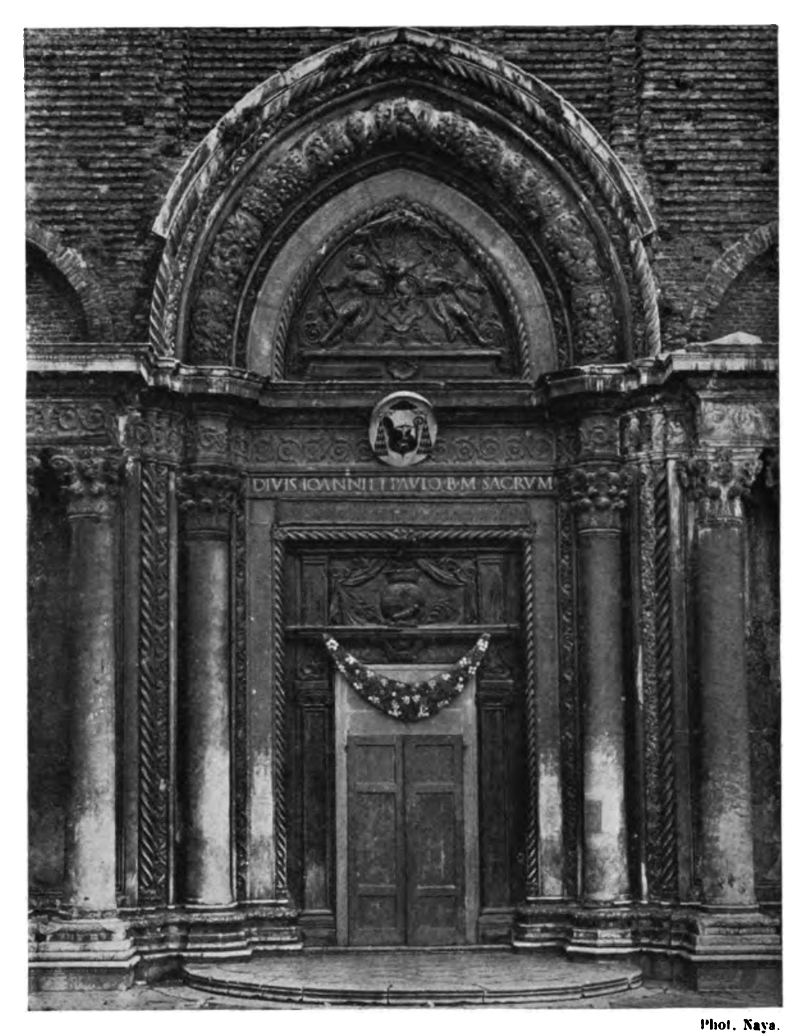
Phot. Alinari

FIG. 286. — Scuola di San Marco, à Venise.

dans le nord de l'Italie, à Venise et à Milan. La raison en est que ces deux villes furent au XVe siècle, avec Florence, les cités les plus florissantes de l'Italie et les plus actives au point de vue artistique. Lorsqu'elles acceptent les idées nouvelles de la Renaissance, elles ont déjà créé depuis longtemps un style propre, véritable image de leur civilisation, et, sans y renoncer, elles se contentent d'y ajouter le décor de la Renaissance; elles parviennent ainsi, sans effort, à créer des formes très originales, les seules que l'on puisse mettre en parallèle avec l'art florentin.

L'architecture à Venise est celle d'une ville où règne la plus entière sécurité, tandis qu'à Florence c'est une architecture de défense : maisons ouvertes d'un côté, maisons fermées de l'autre. A Venise tout est à jour;

dès le rez-de-chaussée les murs sont sans épaisseur; les différents étages ne sont que des suites de fenêtres, et partout courent des balcons, signe le plus caractéristique de la vie tranquille. Tout est créé pour la fête des yeux. La richesse, le goût du plaisir se marquent par le luxe des




Phot. Naya.

Fig. 287. — Porte de l'église des SS. Giovanni e Paolo, à Venise.

matériaux, par l'éclatante coloration des marbres; c'est le soleil de l'Orient qui luit sur toutes les demeures. La Renaissance, à son aurore, ne pouvait trouver des édifices mieux faits pour recevoir son décor que les palais vénitiens, où elle disposa sans peine ses pilastres cannelés, ses chapiteaux, ses corniches, toutes les formes légères de son ornementation, tandis que ce fut pour elle un véritable tour de force d'employer ces éléments délicats à la décoration des forteresses florentines. Le *Palais Dario* et le *Palais Manzoni* (fig. 284), de Tullio Lombardo, avec leurs déli-

cats pilastres, leurs frises décorées de guirlandes, leurs médaillons en marbres de couleur, sont les premiers palais construits en style Renaissance et comptent parmi les plus fins joyaux de l'art vénitien. Ce style, dans l'exagération de sa richesse, aboutira à la *Cour intérieure du Palais ducal* (1483), de Rizzo, l'œuvre la plus importante, sinon la plus parfaite de la première Renaissance vénitienne, où l'on admire la plus magnifique



Phot. Alinari.

FIG. 288. — Chartreuse de Pavie.

décoration qui se puisse voir, mais où l'on doit regretter que la partie purement architecturale ne soit pas à la hauteur du décor. Vers la fin du siècle l'art simplifiera cette polychromie et cette décoration sculptée, pour s'acheminer vers les formes plus rigoureusement architectoniques qui domineront au XVIe siècle ; le *Palais Corner Spinelli* et le *Palais Vendramini* (fig. 285) sont le point de départ de ce nouveau style.

L'architecture religieuse a les mêmes caractères et subit la même évolution. D'abord, toutes riantes, toutes couvertes de fleurs, les églises brillent au soleil dans leurs riches atours polychromes : c'est *Sainte-Marie-des-Miracles*, de Pietro Lombardo, et plus tard la *Scuola di San*

*Marco*, si séduisante, malgré sa complication et l'étrangeté des bas-reliefs en perspective qui en décorent la partie inférieure. Puis l'arabesque sculptée s'ajoute à la couleur, et nous avons toutes les dentelles de *San Michele*, à Murano, de *San Giobbe* et du *Chœur de Sainte-Marie-des-Miracles*. Mais alors, sous l'influence de l'esprit classique, le style devient plus grave, plus architectural, avec la magnifique *Façade de San Zaccharie* et l'intérieur de *San Salvatore*, de Tullio Lombardo. Il faut considérer comme étant d'un caractère tout à fait exceptionnel la *Porte majeure de l'église des SS. Giovanni e Paolo*, où nous trouvons, à une époque déjà tardive, une si curieuse survivance des éléments gothiques, qui s'unissent avec un art admirable aux formes de la Renaissance pour former un ensemble de la plus somptueuse richesse.



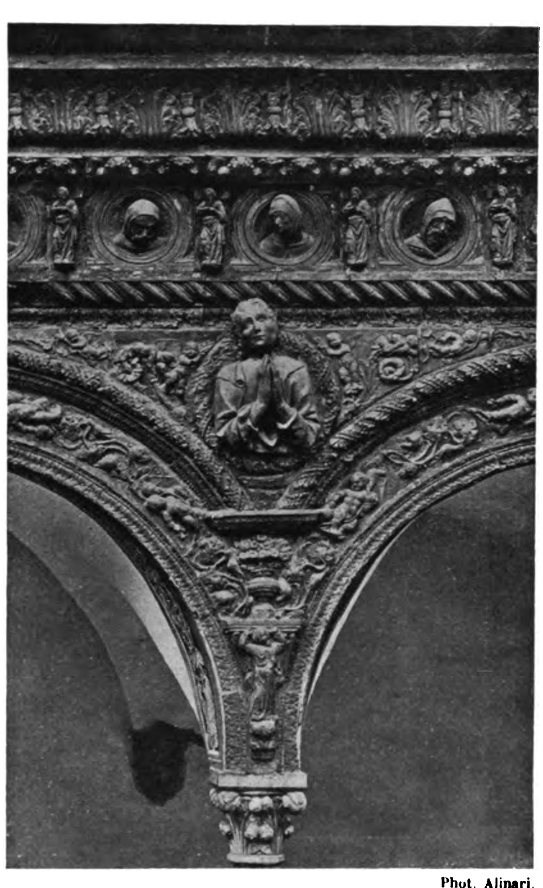
Phot. Alinari.

FIG. 289. — Détail de la façade de la Chartreuse de Pavie.

Les frontons circulaires, si particuliers à l'art vénitien, sont une suite des formes adoptées au début du XV^e siècle pour le couronnement de Saint-Marc.

Les Milanais, qui étaient restés insensibles à l'art délicat mais trop simple pour eux de Michelozzo, et qui n'imitèrent rien du palais qu'il avait construit pour les Médicis, ne se résolurent à adopter l'art de la Renaissance qu'en le modifiant pour le conformer à leurs propres traditions; ils en firent un art tout imprégné de l'esprit gothique, surchargé de statues et d'ornements. Les sommes énormes dont les artistes disposèrent pour la *Façade de la Chartreuse de Pavie* (fig. 288 et 289) leur permirent de pousser jusqu'à l'excès cet art somptueux qui a toujours été une des caractéristiques du riche milieu milanais. La partie inférieure de la façade, qui, à l'exception de la porte, est l'œuvre des Mantegazza et d'Amadeo, est, dans son ensemble, encore toute gothique; on n'y voit ni pilastres, ni colonnes, ni chapiteaux, ni architraves; les fenêtres, de formes très hautes, sont géminées comme

les fenêtres du Moyen Age; sur la façade, la division des nefs est indiquée par de légers piliers qui se renforcent aux angles, selon le véritable esprit gothique, pour se terminer par des pinacles. Seuls les détails de l'ornementation sont empruntés au style de la Renaissance; mais ils sont prodigués avec un luxe qu'un Florentin eût blâmé et dont un maître du nord se fût réjoui. C'est un des plus intéressants exemples du style de transition qu'on puisse trouver en Italie, et il se produit dans les dernières années du xv[e] siècle. La partie supérieure de la façade, faite un peu plus tard, est plus simple, plus froide, mais plus architectonique, et se rattache aux influences de l'art vénitien.



Phot. Alinari.

Fig. 290. — Détail du petit cloître de la Chartreuse de Pavie.

C'est dans le même esprit, avec des détails d'ornementation de la plus rare beauté qu'Amadeo a fait la *Chapelle du Colleone*, à Bergame. Mais ici on sent combien les artistes sont désemparés dès qu'ils veulent se détacher de leurs traditions pour inventer des formes nouvelles; rien de plus étrange que les fenêtres de cette chapelle où l'artiste uniquement préoccupé d'entasser autour d'elles des formes décoratives, en grandit démesurément le motif, le prolonge jusqu'au sommet du monument, inutilement, sans raison, enfouissant ainsi la porte d'entrée qui, toute petite, disparaît derrière les masses énormes qui l'étouffent. Tous ces artistes sont de merveilleux décorateurs, bien plus que des architectes.

Ce style jouit d'une grande faveur et se poursuit avec les mêmes qualités et les mêmes défauts entre les mains des Rodari et de leurs élèves, qui créent des œuvres plus surchargées encore, de formes plus lourdes, telles que les Portes latérales et les Tabernacles de la façade de la *Cathédrale de Côme*, la Porte du *Palais Stanga* de Crémone, aujourd'hui au Musée du Louvre, etc.

L'emploi de la terre cuite si fréquent en Lombardie, qui permettait à peu de frais de somptueux décors, encouragea encore le luxe de cet art. Les plus admirables spécimens de l'art de la terre cuite dans le nord de l'Italie se voient dans le petit et dans le grand cloître de la *Chartreuse de Pavie* (fig. 290). Cet art ne tarda pas à succomber, en produisant des œuvres fatigantes par la monotonie de leur surcharge, telles que la *Madone des Miracles*, à Brescia.

Bramante mit un terme à ces excès et, le premier à ce moment, créa à Milan un véritable style architectural. Mais nous nous réservons de parler de ce maître lorsque nous étudierons le xvi^e siècle.

Quoique Turin soit tout près de Milan, cette ville ne prend aucune part au mouvement artistique de la Lombardie. Pendant tout le



Phot. Alinari.

Fig. 291. — Ornements du Palais d'Urbino.

xv^e siècle, Turin ignore la Renaissance. En 1498 seulement, en construisant la cathédrale, dont l'intérieur est encore tout gothique, Meo del Caprino sculpte sur les portes quelques arabesques dans le style de la Chartreuse de Pavie.

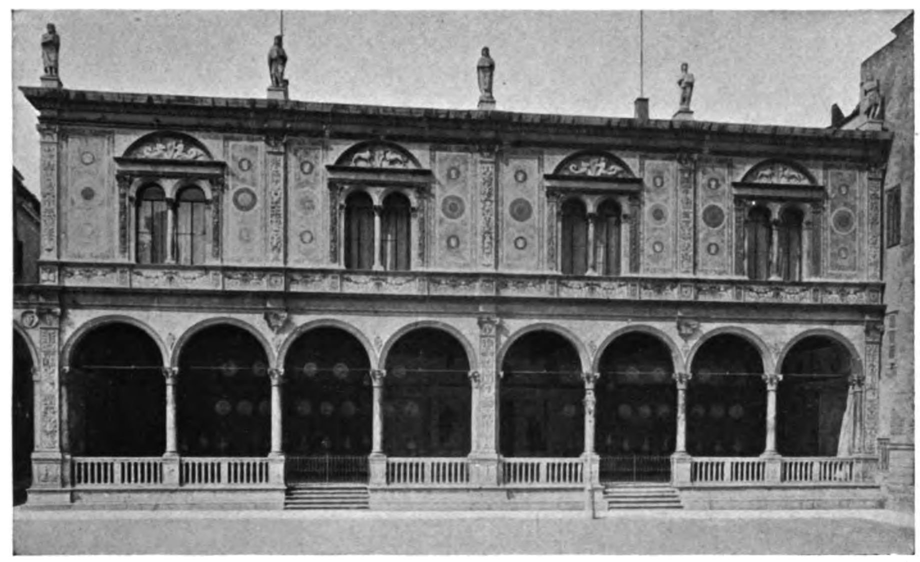
Il était réservé à des régions situées entre Florence et Venise, à des villes telles que Bologne, Urbino et Vérone, qui surent unir la légèreté des constructions vénitiennes à la puissance des palais florentins, de créer un style intermédiaire réunissant les qualités des deux arts.

A Bologne, l'architecture de la Renaissance apparaît, après 1475, à la *Madone di Galliera*, dans les belles terres cuites de Sperandio, à la *Chiesa della Santa* et surtout au *Palais Bevilacqua* (1484) dont le cortile, avec ses deux rangées d'arcs superposés, est d'une si charmante délicatesse. Un des caractères particuliers de l'architecture bolonaise est la prédominance des portiques extérieurs.

Par le *Palais* d'Urbino, Luciano da Laurana transforme le style de Michelozzo et d'Alberti, pour créer le type de la maison d'un grand seigneur italien du xv^e siècle. C'est ici une véritable œuvre d'architecture, une des plus belles qui aient été faites au xv^e siècle en dehors de l'école

florentine; œuvre de la plus rare élégance, où les masses de la construction tout en conservant leur force, éveillent dans l'esprit, par leurs détails, la plus charmante idée d'une vie heureuse. Les arabesques qui décorent l'intérieur du palais sont au nombre des plus parfaites que nous ait laissés la Renaissance (fig. 291).

Non moins important est le *Palais du Conseil*, à Vérone (1476). La façade, avec sa polychromie et ses dorures, avec son léger portique, ses larges et gracieuses fenêtres, ses frises et ses pilastres décorés de fines



Phot. Alinari

FIG. 292. — Palais du Conseil, à Vérone.

arabesques, représente plus que tout autre la joie de la Renaissance. C'est dans le même esprit que se créera l'architecture française du XVIe siècle, dans un style où l'on saura conserver les traditions nationales en les unissant au fin décor de la Renaissance. L'auteur du Palais de Vérone, Fra Giocondo, sera le messager du nouveau style et créera, avec le Château de Gaillon, une œuvre qui a suffi à féconder tout un siècle.

Nous nous réservons de parler de l'architecture à Rome, à la fin du XVe siècle, dans le volume suivant, lorsque nous chercherons à préciser comment et pour quelles raisons le milieu romain suscita un nouveau style en modifiant si profondément l'art qui, précédemment créé à Florence, avait régné pendant tout un siècle.

## III. — CHRONOLOGIE DES ŒUVRES

Nous croyons intéressant de donner une liste chronologique des monuments de la Renaissance italienne au xv[e] siècle. Cette liste est aussi complète qu'il nous a été possible de le faire pour la période antérieure à 1470. A partir de cette époque, les monuments devenant très nombreux, nous n'avons catalogué que les principaux.

DÉCADE DE 1420. — *FLORENCE* : Hôpital des Innocents, 1420 (Brunelleschi). — Coupole du Dôme, 1425-36 (*Id.*). — Tabernacle des Changeurs, 1422 (Ghiberti). — Tombe du pape Jean XXIII, 1425 (Donatello et Michelozzo).

DÉCADE DE 1430. — *FLORENCE* : Sacristie de San Lorenzo, vers 1430 (Brunelleschi). — Transept de San Lorenzo (*Id.*). — Lanterne du Dôme, après 1436 (*Id.*). — Sainte-Marie-des-Anges (*Id.*). — Plan de San Spirito, 1436 (*Id.*). — Couvent de Saint-Marc, 1437-43 (Michelozzo). — Chapelle du chœur de Saint-Marc, 1438 (*Id.*). — Cantoria du Dôme, 1430-40 (Donatello).
*AREZZO* : Misericordia (partie), 1433 (Bernardo Rossellino).
*PRATO* : Chaire, 1433 (Donatello et Michelozzo).
*MONTEPULCIANO* : Façade de Sant'Agostino, après 1430 (Michelozzo). — Tombe Aragazzi, 1430 (*Id.*).
*CASTIGLIONE* D'OLONNA : Chiesa di villa (style de Brunelleschi).
*PIOMBINO* : Chapelle de la Citadelle ?

DÉCADE DE 1440. — *FLORENCE* : Chapelle Pazzi, finie en 1445 (Brunelleschi). — Palais Pitti (*Id.*). — Palais du Parti Guelfe (*Id.*). — Chaire de Sainte-Marie-Nouvelle, 1445 (*Id.*). — Palais de Cosme de Médicis, 1444 (Michelozzo). — Palais Vieux, intérieur (*Id.*). — Noviciat de Santa Croce, 1445 (*Id.*) — Chapelle du Crucifix, à San Miniato (*Id.*). — Chapelle de l'Annunziata, 1448 (*Id.*). — Chapelles de l'Impruneta (*Id.*). — Tabernacle de Peretola, 1442 (Luca della Robbia). — Lavabos des sacristies du Dôme, 1440 (Buggiano). — Tombe de Leonardo Bruni, 1445 (B. Rossellino). — Palais Pazzi, 1445-1474.
*PESCIA* : Madone di Pie di Piazza, 1447 (Buggiano).
*RIMINI* : Temple des Malatesta, 1447-50 (Alberti).
*ROME* : Vatican de Nicolas V, 1447.

DÉCADE DE 1450. — *FLORENCE* : Tombe Marsuppini, 1455 (Desiderio da Settignano). — Tabernacle de la Mercanzia à Or San Michele (Michelozzo). — Second cloître de Santa Croce. — Palais Strozzino, 1457.
*URBINO* : Porte de San Domenico, 1451 (Maso di Bartolomeo).
*GÊNES* : Chapelle de Saint-Jean, 1451 (Domenico Gaggini).
*BOLOGNE* : Palais Bolognini, 1454 (Pagno di Lapo).
*PESCIA* : Chapelle Cardini, 1451 (Buggiano).
*FERRARE* : Piédestaux des statues des Ducs (Meo di Checo).
*MILAN* : Hôpital, 1456 (Filarete). — Palais des Médicis, 1457 (Michelozzo).
*NAPLES* : Arc de triomphe d'Alphonse d'Aragon, 1452.
*ROME* : Palais de Saint-Marc, 1455. — Saint-Pierre, 1452 (Alberti et Rossellino).
*VICOVARO* : Chapelle octogonale, 1450-1470.
*VENISE* : Porte de l'Arsenal, 1457-60,
*MANTOUE* : Saint-Sébastien, 1459 (Alberti).
*PÉROUSE* : San Bernardino, fini en 1461 (Agostino di Duccio).

Décade de 1460. — *FLORENCE* : Chapelle Portogallo, à San Miniato, 1461 (Manetti). — San Lorenzo (achèvement) (*Id.*). — Tabernacle de San Lorenzo (Desi derio da Settignano). — Façade de Sainte-Marie-Nouvelle, finie en 1470 (Alberti). — Chœur de l'Annunziata, 1460 (*Id.*). — Palais Rucellai, vers 1460 (*Id.*). — Loggia Rucellai, 1468 (*Id.*). — Saint-Sépulcre, 1467 (*Id.*) — Badia de Fiesole.

*SIENNE* : Loggia du Pape, 1460. — Chapelle du Palais Public (frise), 1460. — Casino dei Nobili, 1464. — Sainte-Catherine, 1464-73 (Ant. Federighi). — Palais Piccolomini (Bernardo Rossellino).

*PIENZA* : Église et Palais (Bernardo Rossellino).

*MILAN* : Chapelle Portinari, 1462-66 (Michelozzo).

*RAGUSE* : Palais du Recteur, 1464 (Michelozzo).

*BOLOGNE* : Palais Bentivoglio, 1460.

*URBINO* : Palais Ducal, 1468-82 (Luciano da Laurana).

*GUBBIO* : Palais Ducal (Luciano da Laurana).

Décade de 1470. — *FLORENCE* : Chœur de l'Annunziata, 1470 (Alberti). — Sacristie de Sainte-Félicité, 1470.

*MANTOUE* : Saint-André, 1470 (Alberti).

*PÉROUSE* : Porte de San Pietro, 1471 (Agostino di Duccio).

*FAENZA* : Dôme, 1474 (Giuliano da Majano).

*SIENNE* : Palais Spanochi, 1471. — Santa Maria della Neve, 1471.

*FERRARE* : Palais Schifanoja, 1470. — Santa Maria in Vado, 1475 (Biaggio Rossetti).

*ROME* : Chapelle Sixtine, 1473. — Sainte-Marie-du-Peuple, 1471-80 (Meo del Caprina). — Sant' Agostino, 1479-83 (Giacomo da Pietrasanta). — Saint-Jacques-des-Espagnols, 1480. — Sainte-Marie-de-la-Paix. — San Pietro in Montorio. — Clocher de San Spirito in Sassia.

*LORETTE* : Notre-Dame de Lorette, 1470 (Giuliano da Majano).

*BOLOGNE* : Madone di Galliera, 1479. — San Giovanni in Monte, 1474. — Chiesa della Santa, 1478 (Sperandio). — Portique de San Giacomo, 1478-81 (Gasparo Nadi). — Oratoire de Sainte-Catherine, 1475 (Francesco di Duccio del Guasta).

*VENISE* : San Michele, à Murano, 1470 (Mauro Coducci). — San Giobbe, 1471 (Pietro Lombardo). — Chœur des Frari, 1475.

*VÉRONE* : Palais du Conseil, 1476-92 (Fra Giocondo). — Porte de Santa Maria della Scala.

*ANCONE* : Palais Communal, 1470.

*ABBIATE GRASSO* : Eglise, 1477 (Bramante).

Décade de 1480. — *FLORENCE* : Sainte-Marie-Madeleine des Pazzi, 1487 (Giuliano da San Gallo). — Sacristie de San Spirito, 1489 (*Id.*). — Villa di Poggio, à Cajano, 1489 (*Id.*). — Palais Strozzi, 1489 (Benedetto da Majano).

*PRATO* : Madone delle Carceri, 1488 (Giuliano da San Gallo).

*LUCQUES* : Le Tempietto de Matteo Civitali, 1484.

*CORTONE* : Madone del Calcinaio, 1485 (Francesco di Giorgio).

*NAPLES* : Porte Capuana, 1484 (Giuliano da Majano). — Villa della Duchessa, 1487 (*Id.*). — Poggio reale (*Id.*).

*VENISE* : Sainte-Marie-des-Miracles, 1480 (Pietro Lombardo). — Saint-Jean-Chrysostome, 1483 (Tullio Lombardo). — Scuola di San Marco, 1485. — Palais Ducal, 1483 (Antonio Rizzo). — Façade de San Zaccharie, 1483. — Palais Dario. — Palais Manzoni. — Palais Corner Spinelli. — Palais Vendramini, 1481.

*BOLOGNE* : Palais Fava, 1483. — Palais Bevilacqua, 1484. — Palais du Podestat, 1485.

*MILAN* : Sainte-Marie près Saint-Satyre, 1480 (Bramante). — (*Ibid.*), Sacristie, 1485 (*Id.*). — Sainte-Marie-de-la-Passion, 1483 (Cristoforo Solari).

*PLAISANCE* : San Sepolcro, 1488.
*LODI* : Incoronata, 1488.
*PAVIE* : Dôme, 1487 (Cristoforo Rocchi).
*COME* : Porte de la Rana, 1487 (Tommaso Rodari). — Dôme, chapelle San Salvadore (*Id.*).
*CITTA DI CASTELLO* : Cathédrale, 1488-1529.

Cette classification met en évidence ce fait que, jusque vers 1470, la Renaissance ne fut guère connue en dehors de Florence et que tous les monuments de style Renaissance antérieurs à cette date sont l'œuvre d'artistes florentins. Dans le dernier quart du siècle, la Renaissance se répand dans toutes les régions; la suprématie de Florence diminue et le moment approche où la Ville de Rome va se substituer à elle pour diriger les destinées de l'Italie.

## BIBLIOGRAPHIE

VASARI, *Le Vite de piu eccelenti pittori, scultori ed architetti* (édition Milanesi, Florence, 1881). — DE GEYMULLER, *Die Architektur der Renaissance in Toscana.* — BURCKHARDT, *der Cicerone*, revu par de Geymuller pour l'architecture, 8e édition, Leipzig, 1901. — ID. *Geschichte der Renaissance in Italien*, 1904. — CHOISY, *Histoire de l'architecture*, 1899. — GUADET. *Éléments et théorie de l'Architecture*, 1902. — PALUSTRE, *Architecture de la Renaissance* (*Bib. de l'enseignement des Beaux-Arts*). — E. MUNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, 3 vol., 1889-1895. — W. LUBKE, *Geschichte der Architektur*, 2 vol. Leipzig, 1886. — KRAUS, *Geschichte der christlichen Kunst*, 1895-97. — A. SCHUTZ, *Die Renaissance in Italien*, 1886. — J. DURM, *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1903. — REDTENBACHER, *Die Architektur der italienischen Renaissance*, 1886. — RICCI, *Storia dell' Architettura in Italia*, 1857-60. — A. DOREN, *Zum Bau der Florentiner Domkuppel* (*Repert. für K. W.*, 1898). — ACHINTI E MALAGUZZI, *L'architettura nella storia e nella pratica.* — STRACK, *Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien*, 1882. — PIETRO PAOLETTI, *L'Architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, 1893. — A. G. MEYER, *Oberitalienische Frührenaissance*, 1896. — TITO VESPASIANO, *Die Renaissance Architektur der Lombardei.* — PARAVICINI, *L'architecture de la Renaissance en Lombardie.* — GRUNER OTTOLINI ET LOSE, *The Terra cotta Architecture of North-Italy*, 1867. — G. MONGERI, *L'arte in Milano*, 1872. —*Filippo Brunellesco di Antonio di Tuccio Manetti*, mit Erganzüngen herausgegeben von H. Holtzinger. Stuttgart, 1887. — FREY, *La vita di F. Brunellesco di Giorgio Vasari e d'anonimo autore* (Sammlung ausgewählter Biographien Vasari's, Berlin, 1887). — MILANESI, *Operette istoriche di Antonio Manetti*, Firenze, 1887. — ALESSANDRO CHIAPELLI, *Della vita di F. Brunelleschi attribuita ad Ant. Manetti* (*Archivio storico italiano*, 1895). — C. VON FABRICZY. *Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke*, 1892. — L. SCOTT, *Brunellesco*, London, 1902. — PAOLO FONTANA. *Brunelleschi e l'Architettura classica*, 1893. — N. DESPOTTI MOSPIGNOTTI, *F. di ser Brunellesco e la Cupola del Duomo di Firenze*, 1885. — F. WOLFF, *Michellozzo*, 1900. — C. MANCINI, *Alberti*, 1882. — C. YRIARTE, *Rimini*, 1882. — BRAGHIROLLI, *L. B. Alberti in Mantova.* — RITSCHER, *Die Kirche S. Andrea in Mantova*, 1899. — ETTORE BERNICH, *L. B. Alberti e l'Arco trionfale di Alfonso d'Aragona.* — BELTRAMI, *Storia docum. della Certosa di Pavia*, Milan, 1906 — MEYER, *Die Certosa bei Pavia*, Berlin, 1900. — MALAGUZZI VALERI, *L'Architettura a Bologna nel Rinascimento*, 1899. — ID., *G. A. Amadeo, scultore e architetto*, 1904. — ID., *Solari, architetti e scultori lombardi*, 1906. — MARCEL REYMOND, *Les débuts de l'architecture de la Renaissance* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1900). — CLAUSSE, *Les San Gallo*, 1900. — LAZZARONI ET MUÑOZ, *Filarete*, 1908.

# CHAPITRE IX

## LA SCULPTURE ITALIENNE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XV^E^ SIÈCLE[1]

Dès l'aube du « quattrocento », on voit se détacher sur le fond des ateliers et chantiers florentins qui, depuis la seconde moitié du xiv^e^ siècle, entre le Dôme et la Seigneurie, étaient en pleine activité[2], des figures de grands artistes. Dans aucune autre école, à côté et au-dessus des causes générales qui agirent sur la production et l'évolution de l'art, l'intervention de la personnalité créatrice ne se fit sentir avec autant d'efficacité et d'éclat. Mais, si grands et si originaux qu'ils aient pu être, un Ghiberti, un Brunelleschi, un Donatello, un Jacopo della Quercia, un Luca della Robbia, se rattachent tous à la tradition qu'ils renouvellent, à l'art de leur temps qu'ils élargissent et fécondent de leur propre génie — et la tâche de l'historien doit être, en définissant et en caractérisant la personnalité de leurs œuvres, de montrer par quels liens elles tiennent d'abord au passé et au milieu contemporain.

Comment le « réalisme », — qui, dès le xiv^e^ siècle, s'était manifesté dans les écoles septentrionales comme un élément rénovateur de l'art en danger de s'attarder dans une sorte d'académisme « gothique », — agit sur les derniers giottesques et notamment sur les sculpteurs italiens, fidèles aux enseignements d'un Orcagna ou d'un Andrea Pisano; — comment, dans quelle mesure, l'imitation de quelques thèmes antiques vint se mêler à ce réalisme et détermina le caractère propre de la « Renaissance » italienne,... c'est ce qu'on a déjà pu voir au cours du tome II, et c'est ce que nous aurons à examiner encore au cours de ce chapitre, et nous pensons qu'il est préférable de suivre, dans la genèse et l'analyse

1. Par M. André-Michel.
2. Voir t. II, p. 644 et suiv.

des œuvres elles-mêmes plutôt que dans une dissertation théorique préliminaire, l'étude de ces questions.

Avant d'aborder cette histoire, une remarque s'impose. Au début du xv[e] siècle, ce fut des rangs des sculpteurs que partirent toutes les initiatives décisives, tous les chefs-d'œuvre essentiels. En 1400, — deux ans après que Cennino Cennini a compilé dans son *Libro dell' arte*, sorte de testament de l'école giottesque, toutes les recettes dont vivent les peintres de son temps, — aucun de ceux dont l'action se fera sentir sur les destinées de la peinture florentine et italienne n'est arrivé à l'âge d'homme : celui qui sera Fra Angelico a quinze ans à peine; Masolino



Phot. Alinari.

FIG. 293. — Un atelier de sculpteurs florentins. Bas-relief de Nanni di Banco à Or San Michele.

da Panicale en a dix-neuf; Andrea del Castagno, douze; Paolo Uccello, cinq; Masaccio n'est pas né; Pisanello, loin de Florence, atteint ses vingt-deux ans et ne sera d'abord qu'un trait d'union entre les maîtres du Nord et l'Italie. Chez les sculpteurs, au contraire, une génération précoce et fervente est prête à entrer dans la vie. A côté de maîtres comme Nicolo d'Arezzo (1353?-1420), dont la pleine maturité témoignera, dans des œuvres telles que le *Saint Marc* du Dôme, de leur aptitude à vivifier au contact de leurs jeunes confrères les formules d'Andrea Pisano qu'ils continuent fidèlement, Nanni d'Antonio di Banco (1374?-1421), précurseur des grands quattrocentistes, assouplira, élargira, animera l'enseignement qu'il a reçu dans les chantiers du Dôme où se conservent les traditions de l'âge antérieur — et le concours institué dès la première année du siècle pour les portes du Baptistère réunira et révélera avec le grand Siennois Jacopo della Quercia, alors âgé de vingt-six ans, deux Florentins, Lorenzo Ghiberti et Filippo Brunelleschi, auxquels viendra s'adjoindre bientôt le fils du cardeur Donato, qui n'a encore que quatorze ou quinze ans, mais travaille déjà peut-être, comme apprenti, dans les chantiers de la cathédrale.

Le concours des portes du baptistère. — C'était un privilège de la corporation des marchands de pourvoir de ses deniers à la décoration du Baptistère, du *bel san Giovanni*, cher entre tous les sanctuaires au cœur des Florentins. Elle y avait fait, avec une sorte d'ostentation, multiplier ses armes, l'*aquila sul torsello*, et depuis soixante-cinq ans déjà, on admirait sur le parvis, en face de la cathédrale, la porte de bronze, qui avait illustré le nom d'Andrea Pisano (voir tome II, p. 608 et suiv., et grav. 376-377) et qui devait être déposée plus tard pour céder la place d'honneur à la « porte du Paradis ». En 1401, comme s'ils avaient voulu ouvrir avec une solennité prophétique le siècle entre tous glorieux de l'art florentin, les consuls des marchands décidèrent d'instituer, entre les meilleurs artistes, un concours pour la seconde porte du Baptistère de Saint-Jean.

Trente-quatre jurés, pris parmi les artistes, les notables et les lettrés de Florence et des villes voisines, furent chargés de choisir les concurrents; ils en désignèrent sept : deux Siennois, Jacopo della Quercia et Francesco Valdambrini; deux Arétins, Niccolo di Luca Spinelli et Niccolo Lamberti; un maître de Colle in val d'Elsa, Simone « detto dei bronzi »; deux Florentins, Filippo Brunelleschi et Lorenzo Ghiberti. Le sujet du concours était le *Sacrifice d'Abraham*; les concurrents devaient le traiter en bas-relief de bronze, dans la forme et les dimensions des compartiments de la porte d'Andrea. Un délai d'un an leur était accordé pour l'exécution.

Au moment où s'ouvrit le concours, aucun des concurrents n'était encore arrivé à la notoriété et la plupart étaient d'une extrême jeunesse. De Simone « dei bronzi », qui devait être connu pour son habileté de fondeur, nous ne savons plus rien aujourd'hui que le surnom; Niccolo di Luca Spinelli, frère du peintre Spinello d'Arezzo, l'orfèvre Francesco Valdambrini, ne survivent guère dans l'histoire que pour avoir figuré dans ce concours; Niccolo di Piero Lamberti, alors âgé de trente et un ans et le plus renommé sans doute à cette date, était surtout un marbrier et c'est en cette qualité qu'il était attaché à l'œuvre de la cathédrale (voir tome II, p. 650). Mais il n'avait pas encore exécuté ses meilleurs travaux.

Jacopo della Quercia, âgé de vingt-six ans environ, venait de quitter Sienne, sa ville natale, où il s'était déjà acquis quelque réputation. Il avait été chargé, en 1394, d'improviser, pour les funérailles d'un capitaine attaché au service de la ville, une statue équestre. Vasari raconte qu'il l'avait bâtie de bois, d'étoupes, de paille et de cordes, et il lui fait honneur de cette invention qui fut très remarquée. La statue, détruite au commencement du xviᵉ siècle, avait été placée, d'après un chroniqueur contemporain, Sigismondo Rizio, *in alto atque eminenti loco*; le capitaine,

casqué et cuirassé, était représenté l'épée haute, sur un cheval blanc qui se cabrait (*equo albo anterioribus pedibus elevato in saltantis more...*). Le morceau de concours de Quercia ayant aussi disparu, nous restons sans aucun renseignement sur ses années d'apprentissage et ses premières œuvres ; il faut seulement retenir, d'après Vasari, que les figures de son *Sacrifice d'Abraham* furent jugées bonnes, mais sans finesse (*erano le figure buone, ma non avevano finezza, sebbene erano fate con disegno e diligenza*). Et c'est bien l'impression que des Florentins pouvaient ressentir devant les figures largement brassées et un peu massives de celui qui devait sculpter les bas-reliefs de San Petronio.

Les deux concurrents dont il nous reste à parler étaient des Florentins et c'est entre eux que les juges hésitèrent avant de décerner le prix. Filippo Brunelleschi, qui devait s'illustrer comme architecte, n'était alors qu'orfèvre et sculpteur. Son œuvre de sculpteur est tout entière comprise dans les années de sa prime jeunesse. Un de ses anciens biographes, G. B. Gelli, dit qu'il devint architecte pour essayer d'atteindre, dans cet art, au premier rang qu'il n'avait pu garder dans la sculpture. Il faut se méfier de ces jugements un peu trop simplistes; mais il est certain qu'au moment du concours, Brunelleschi, âgé de vingt-quatre ans, n'était encore connu que comme orfèvre. Deux ans auparavant, les fabriciens de Saint-Jacques de Pistoia lui avaient confié un travail « d'importance » pour ce riche autel d'argent auquel avaient déjà collaboré les plus insignes artistes contemporains (voir tome II, p. 646). Vasari désigne expressément, comme étant l'œuvre de Brunelleschi, deux prophètes à mi-corps, « due mezzi profeti posti nella testa dello altare di San Jacopo di Pistoia, tenute bellissime... ». Malgré les doutes formulés par d'excellents juges, l'identification proposée par Chiappelli[1] des deux figures émergeant à demi-relief sur le devant de l'autel paraît tout à fait justifiée — et l'on est en droit d'y reconnaître le plus ancien travail du rival de Ghiberti et de l'ami de Donatello.

Son morceau de concours est conservé, au Bargello de Florence, à côté de celui de Ghiberti. Celui-ci, dans ses *Commentaires*, assure que « la palme lui fut concédée par tous les experts et par tous ceux qui avaient pris part au concours ». Vasari parle au contraire de l'embarras qu'éprouvèrent les trente-quatre jurés à décerner le prix, — les deux bas-reliefs se recommandant par des mérites, différents de nature mais égaux de degré. Celui de Filippo l'emporte incontestablement par le sentiment dramatique, la décision et la spontanéité de compréhension. Le geste d'Abraham posant la main sur le cou de son fils et dégageant la place où doit s'enfoncer le couteau, est exactement celui du boucher qui s'apprête à saigner un agneau — et Rembrandt, après Brunelleschi, ira le reprendre

1. Alexandre Chiapelli, *Pagine d'antica arte fiorentina*. Firenze, 1905, p. 149.



dans le *Sacrifice d'Abraham*, aujourd'hui au Musée de Saint-Pétersbourg, à la source même de la réalité vivante; l'ange, d'un élan impétueux, saisit la main du sacrificateur et arrête le fer qui, déjà, touchait la peau de l'enfant.... Dans ce groupe du père, du fils et de l'envoyé céleste, tout est expression directe, intelligente et juste; « non vi è membro che non abia



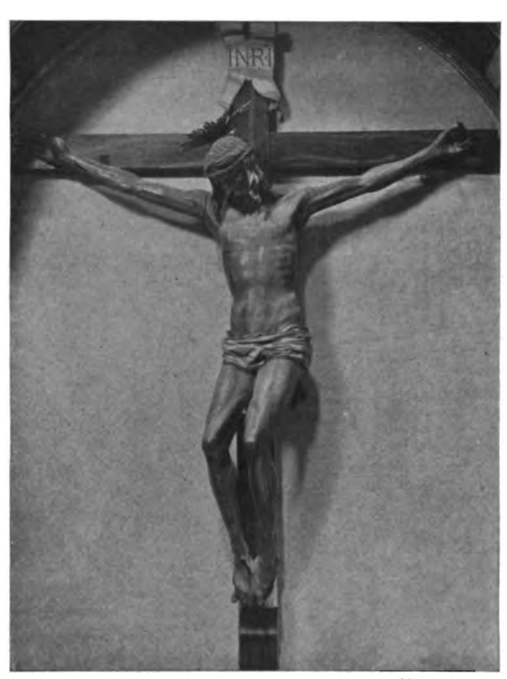
Phot. Brogi.

Fig. 294. — Le Sacrifice d'Abraham. Morceau de concours de Brunelleschi.

spirito », dit excellemment le plus ancien biographe de Brunelleschi. L'invention et l'observation y vont de pair; un esprit passionné s'y manifeste qui, plein de son sujet, emprunte à la vie toute sa vraisemblance. L'exécution vivement conduite va droit à l'expression. S'il faut en croire son biographe, Filippo travailla dans la solitude et mena rapidement son travail, « fecielo presto perchè possedeva l'arte gagliardamente ». La draperie, comme le sentiment général de la forme, sont encore dans la pleine tradition du xiv^e siècle; mais ici, comme dans les œuvres contemporaines de Nanni di Banco, et à un degré encore supé-

rieur, ce qui se continue du passé est, si l'on peut dire, orienté déjà vers l'avenir. Un souffle de vie anime tous les détails; l'inspiration y tient plus de place que les souvenirs.

Des réminiscences de l'antiquité se font d'ailleurs sentir, à côté des traditions d'école et de l'observation directe de la vie. Déjà dans la décoration de la porte de la Mandorla, par Niccolo d'Arezzo, — l'un des concurrents de Ghiberti au concours des portes, évincé par le jury, en dépit de sa « bonne pratique », parce que, au dire de Vasari, ses figures étaient mal bâties et son bas-relief mal nettoyé, — Vénus elle-même se mêlait aux figurines jouant dans les feuilles d'acanthe; Brunelleschi lui aussi introduit un motif antique dans sa composition: l'ânier, assis dans le coin gauche de son bas-relief, a l'attitude et le geste du *Spinario*... Encore faut-il rappeler que le même personnage se retrouve dans plusieurs chapiteaux français du XII^e siècle (voir tome I, p. 656) et paraît au XIV^e siècle dans quelques fresques byzantines.




Phot. Alinari.

FIG. 295. — Crucifix en bois, par Brunelleschi, à Sainte-Marie-Nouvelle.

Que fût-il advenu si les trente-quatre jurés, plus sensibles à l'expression qu'à l'élégance, avaient donné le premier rang à Brunelleschi? Florence eût-elle compté un grand sculpteur de plus et un grand architecte de moins? Les portes du Baptistère, telles qu'il les eût faites, avec une figuration plus dramatique et dans un style plus vigoureux, n'auraient pas été moins belles, mais « la porte du paradis » n'existerait pas.... Laissons ces hypothèses; il n'est pas de jeu d'esprit plus vain que de refaire l'histoire et d'imaginer ce qui n'a pas été. Brunelleschi dut céder le pas à Ghiberti et se rejeta sur l'architecture, sans toutefois renoncer absolument à la sculpture. Nous parlerons plus loin de son *Christ* à propos de celui de son ami Donatello; nous savons par les textes qu'en 1415, il travaillait avec Donatello à une statue de marbre pour le chœur de Notre-Dame-des-Fleurs; en 1431, il se trouvait encore en compétition avec Ghiberti pour la châsse de San Zanobi et il fit pour San Spirito une *Madeleine* qui fut jugée, par les contemporains, « cosa eccellentissima e senza compara-

tione. » Si fragmentaire et mal connue que soit l'œuvre de Brunelleschi, sculpteur, nous pouvons en tout cas retenir que l'homme qui, en 1402, avait produit le *Sacrifice d'Abraham*, était bien, par la supériorité précoce et une sorte de fraternité de génie, en état d'exercer une profonde influence sur ce Donatello, plus jeune que lui de quelques années et à qui l'unissait une étroite amitié. Vasari, dans sa *Vie* de Brunelleschi, parle de Donatello comme de l'un des participants au concours des portes, mais il ne fait plus aucune allusion à ce fait, pourtant capital, dans la *Vie* même de Donatello; Ghiberti n'en parle pas non plus, et comme, en 1401, Donatello n'avait guère que quinze ans, il n'y a pas lieu de le retenir.... Mais si la chronologie le permettait, ne pourrait-on pas admettre, dans l'œuvre de Brunelleschi, à n'en considérer que l'esprit, une collaboration donatellesque?

Lorenzo Ghiberti. — Le prix fut donc donné à Ghiberti. L'élégance et le charme exquis de son bas-relief et surtout les qualités exceptionnelles de la fonte, lui assurèrent le premier rang. Le 23 novembre 1403, il était officiellement chargé de l'exécution de la « seconde porte » du Baptistère. La première, celle d'Andrea Pisano, étant consacrée à l'histoire de saint Jean-Baptiste, c'est la Vie du Christ qui fut choisie comme thème des bas-reliefs de la seconde, et le beau-père de Ghiberti, fondeur émérite, lui fut adjoint. — Avant d'aborder l'analyse de cette œuvre, il convient de résumer ce que nous savons, par Ghiberti lui-même, sur son éducation artistique et ses antécédents, à l'heure mémorable où il la commença.

Quand il reçut de Florence des lettres lui annonçant l'ouverture du concours et le pressant d'y venir prendre part, Lorenzo Ghiberti était à Rimini et travaillait en collaboration « avec un peintre excellent qui avait été appelé par le seigneur Malatesta pour décorer à fresque une salle que celui-ci avait fait construire ». « La peinture, dit-il lui-même, était alors ma grande préoccupation ». Il avait déjà fait, cependant, ses preuves comme orfèvre, sous la direction de son beau-père, le second mari de sa mère, Bartolo ou Bartoluccio di Michele, orfèvre renommé. Celui-ci l'avait si bien adopté comme l'enfant de sa maison que l'opinion générale les considérait comme père et fils et désignait Ghiberti sous le nom de Lorenzo di Bartolo. Cette tradition devait même fournir à ses ennemis, vers la fin de sa vie et à l'occasion d'une élection à la magistrature, le prétexte d'une accusation et d'une manœuvre électorale dont le *Carteggio* de Gaye nous a conservé le dossier. « Lorenzo di Bartolo, qui a fait les portes de Saint-Jean, ne peut devenir un des douze magistrats à cause de sa naissance illégitime, car ledit Lorenzo est fils de Bartolo et de sa concubine », telle fut la dénonciation adressée à la Seigneurie. Le 29 avril 1444, Ghiberti provoqua, en réponse à cette ca-

lomnie, une enquête dont le résultat officiellement constaté fut que « ledit Lorenzo, né en 1378, est fils légitime de Cione di ser Bonaccorso di Pelago et de sa femme légitime Madonna Fiore, par conséquent, il n'est pas fils légitime ou illégitime dudit Bartolo, *qui l'a élevé comme son fils et instruit dans son art, ce qui a donné lieu de croire qu'il était le fils de*



Phot. Brogi.

Fig. 296. — Le Sacrifice d'Abraham. Morceau de concours de Ghiberti. (Musée du Bargello, à Florence.)

*celui dont il porte le nom* ». Si l'enquête de la Seigneurie avait confirmé les soupçons de la malignité publique, la postérité aurait pris son parti des infortunes conjugales de Cione di ser Bonaccorso, que les adversaires de Ghiberti qualifient dans leur requête « d'homme de rien et quasi imbécile », — tandis qu'une autre tradition le représente comme un orfèvre habile qui aurait compté parmi ses élèves Donatello et Brunelleschi. — Il suffit de retenir de cet incident que, enfant légitime ou non, Lorenzo Ghiberti fut bien le fils spirituel de l'orfèvre et c'est, au rapport de Vasari, sur une lettre de celui-ci, lui signalant cette occasion de se

faire connaître, de montrer son talent et de gagner fortune et gloire, qu'il se décida à quitter brusquement Rimini pour rentrer à Florence et participer au concours.

Son beau-père fut-il son collaborateur? On peut le supposer sans lui faire tort; si son bas-relief, comme Vasari l'affirme, obtint le premier




Phot. Alinari.

Fig. 297. — La Nativité et l'Annonce aux Bergers. Détail de la Porte du Baptistère, par Ghiberti.

prix, en grande partie à cause de la supériorité de sa fonte jetée d'une seule pièce, c'est à l'expérience et aux conseils techniques du vieil orfèvre qu'il le dut. Mais, à comparer ce bas-relief aux œuvres qui suivirent, il est évident que, pour tout ce qui touche à la composition et à l'esprit, Ghiberti est déjà là tout entier. Continuateur encore docile des maîtres du XIV[e] siècle, son point de départ, si l'on peut dire, est l'œuvre même d'Andrea Pisano. C'est de l'un à l'autre presque la même draperie et le même dessin; les éléments pittoresques qui, chez Andrea Pisano, n'interviennent qu'avec une extrême sobriété et seulement quand l'intelligence

ou les données du sujet l'exigent, — par exemple dans la Retraite de saint Jean-Baptiste au désert ou le Baptême du Christ, — sont à peine plus nombreux chez Ghiberti. Pourtant, si sommaire qu'en soit encore l'indication, le paysage est ici déjà plus coloré; le petit lézard qui rampe près de la tête de l'âne sous les pieds d'Abraham, annonce discrètement le délicieux naturalisme qui s'épanouira plus tard dans les œuvres du maître; la draperie elle aussi s'anime; la main plus libre et plus légère, qui se souvient d'avoir tenu le pinceau, manie l'outil du ciseleur avec une élégance plus nerveuse. En outre, la tendance à affirmer les plans, à approfondir le champ du bas-relief, à représenter les corps dans l'espace, est déjà plus sensible; enfin, les figures sont traitées avec une science de la forme qui n'avait pas encore été atteinte. La tête d'Abraham, la main qui tient le couteau du sacrifice, le torse d'Isaac surtout, sont pour justifier l'étonnement et l'admiration des contemporains. Le souvenir et l'influence des œuvres antiques, — qui, chez Andrea Pisano, ne s'étaient guère manifestés, comme dans les bas-reliefs des cathédrales françaises du XIIIe siècle, que par quelques détails des uniformes des légionnaires de la garde d'Hérode, — prennent ici une efficacité et témoignent d'une préoccupation plus intime et plus intelligente. Ils s'allient d'ailleurs sans hiatus avec l'esprit général encore traditionaliste de toute la composition; il n'y a pas conflit, et ce sera jusqu'à la fin le caractère propre de Ghiberti que cette large et délicate conciliation de la tradition médiévale et des aspirations des temps nouveaux. Giottesque encore par ses attaches, naturaliste à l'intelligence et à l'œil sensibles et ouverts à la beauté des choses, « classique » épris des belles formes antiques et capable d'en goûter l'esprit sans rester esclave de la lettre, tel il apparaît déjà, et tel il se montrera par la suite dans l'épanouissement harmonieux de ses dons innés, de sa culture et de son art.

Il suffit de lire ses *Commentaires* pour voir se dessiner, dans le plus vivant et délicat relief, sa personnalité d'artiste. Très attaché au passé, il traite avec grand respect ses prédécesseurs, Giotto surtout, « envers qui la nature se montra généreuse jusqu'à la prodigalité, qui fonda l'art nouveau, vit dans l'art ce que les autres n'atteignirent jamais, *rendit l'art naturel et en même temps gracieux sans sortir des limites du goût* », Taddeo Gaddi, Orcagna, Ambrogio Lorenzetti, Pietro Cavallini; il recherche et collectionne les antiques et il en parle avec une sorte de volupté intelligente et d'intime délectation. « J'ai vu encore, par *une lumière tempérée*, des sculptures très parfaites et travaillées avec un très grand art.... A Rome, un véritable chef-d'œuvre, la statue d'un hermaphrodite de la grandeur d'un enfant de treize ans.... Telle était la perfection de l'ouvrage que le langage humain serait impuissant à en exprimer les beautés. » Il la décrit avec amour et il ajoute pour finir : « Quoique



mutilée, elle laissait encore deviner les merveilles qu'elle devait offrir aux yeux dans son état complet — *et quand le regard croyait avoir tout embrassé et tout saisi, le sens du tact découvrait encore des perfections nouvelles.* » — Voilà ce que peut dire un cœur vraiment épris !

C'est encore une statue trouvée à Florence et transportée à Padoue,



Phot. Alinari.

Fig. 298. — Le Christ tenté au désert. Détail de la porte du Baptistère, par Ghiberti.

« dont le corps, merveille de sculpture, repose sur le pied droit et dont la draperie autour des reins est magistralement traitée. Les yeux ne suffisent pas à en saisir tous les charmes, ni dans une lumière forte, ni dans une lumière tempérée; on ne les reconnaît bien qu'au toucher... »; puis une calcédoine « gravée merveilleusement » de la collection de Niccolo Niccoli. Il décrit, sans le reconnaître, le sujet, qui n'était autre qu'Apollon et Marsyas. Cet *intaglio* était « regardé par les artistes comme une chose

surprenante.... Pour bien la voir, il ne fallait pas la tenir dans une forte lumière... c'était en tournant la partie creusée contre le jour qu'on pouvait en voir parfaitement l'incision.... » Il ne s'agit pas, comme on voit, d'une admiration conventionnelle et scolaire; c'est d'un goût spontané, avec des raffinements personnels, qu'il jouit de la beauté de ces antiques retrouvés.

Le 23 novembre 1403, il recevait la commande de la seconde porte. Elle devait l'occuper jusqu'au mois d'avril 1424. Laissons-lui le soin de la décrire. « Il fut décidé, dit-il, dans son deuxième *Commentaire*, que je ferais les portes de bronze... ce que j'ai fait de mon mieux et ce fut mon premier travail. Le tout, avec les ornements de l'encadrement, coûta, à peu près, 20,000 florins. Dans ces portes, il y a vingt-huit bas-reliefs, dont vingt sont empruntés au Nouveau Testament. Les quatre Évangélistes et les quatre Docteurs de l'Église sont représentés dans le bas, et de plus, il y a beaucoup de têtes autour des panneaux. Le tout est fait soigneusement et avec amour; les corniches sont ornées de feuilles de lierre et les montants de diverses autres sortes de feuillages. Le poids de tout l'ouvrage est 34 000 livres. Il fut exécuté avec très grand talent et supériorité. »

Il n'y a rien à retrancher de l'hommage que Ghiberti, avec une complaisance naïve, décerne à son propre génie. La série des vingt bas-reliefs de la Vie du Christ, depuis l'Annonciation et la Nativité jusqu'au Calvaire, a tout le charme d'un conte florentin, où la grâce et l'émotion discrète, l'observation et l'invention se combinent et se jouent tour à tour; le sentiment dramatique n'y atteint jamais à la force simple et prenante que Brunelleschi avait montrée et que Donatello retrouvera; mais les plus charmantes inventions y sont prodiguées. La volonté d'animer le champ du bas-relief de figures de plus en plus nombreuses, de détails pittoresques de plus en plus colorés, s'y manifeste, en même temps que dans les motifs d'architecture se multiplient, et dans un goût délicieusement florentin, les réminiscences ou les adaptations des formes antiques. Les instincts de peintre de Ghiberti semblent se réveiller à mesure qu'il avance dans son œuvre et, sans pouvoir prévoir encore la nouveauté audacieuse de la troisième porte, on sent qu'il s'abandonne avec une complaisance consciente à son génie. Même dans les scènes les plus sobres et les plus condensées, comme dans la *Tentation du Christ*, un cortège d'anges aux ailes éployées paraît, comme une garde céleste, derrière le Sauveur; dans la *Nativité* et l'*Annonce aux bergers*, où la composition témoigne d'une si ingénieuse aisance, la justesse élégante des gestes, le sentiment de la « couleur » se manifestent déjà avec la bonne grâce la plus persuasive. Cet art qu'il admirait chez Giotto, où le naturel, l'expression et le goût se combinaient heureusement, est aussi le sien;

mais la composition est moins ramassée, plus aérée; l'esprit anecdotique, dès qu'une occasion lui est offerte, s'y glisse aussitôt et s'y donne plus librement carrière.

Pendant qu'il travaillait à cette porte, les fabriciens de Sainte-Marie-des-Fleurs et les corporations qui pourvoyaient aux travaux d'Or San Michele avaient fait plus d'une fois appel à ses talents. En 1404, on le voit figurer dans une commission chargée d'étudier la construction des éperons du dôme et, le 26 mai 1411, il recevait un payement pour quelques dessins fournis à l'œuvre; en 1414, il exécute la statue de saint Jean-Baptiste pour une des niches d'Or San Michele; le 21 mai 1417, il reçoit la commande de deux bas-reliefs pour les fonts baptismaux de Sienne, qui ne devaient être terminés et mis en place que dix ans plus tard, avec ceux de Donatello, Jacopo della Quercia et Turini; la même année, il fournit les dessins de deux candélabres d'argent pour Or San Michele; le 11 septembre 1418, il fournit un modèle pour la coupole du Dôme, qui lui est payé 300 livres quelques mois après, et c'est une nouvelle rencontre avec son grand rival du concours des portes, qui devait cette fois rester maître du champ de bataille! La même année, il reçoit du pape Martin V, la commande d'une mitre d'or « ornée de huit demi-figures d'or » et un bouton de châsse « avec une figure de Notre-Seigneur qui donne sa bénédiction », et, dans ses *Commentaires*, il mentionne lui-même, pour la même période, les tombeaux de Ludovico Degli Obizzi et de Bartolomeo Valori à l'église des Frères-Mineurs, enfin la châsse en bronze pour les reliques



Phot. Lombardi.

FIG. 299. — Les Fonts baptismaux de Sienne.

des trois martyrs Protée, Hyacinthe et Némèse. « A cette époque, ajoute-t-il, j'ai monté en or une cornaline de la grosseur d'une coquille de noix sur laquelle quelque grand maître de l'antiquité avait gravé trois figures. Je fis un dragon dont les ailes étaient à demi déployées; avec sa tête baissée il soutenait de son cou recourbé la pierre qui reposait entre ses ailes. Ce dragon, ou serpent, était entouré de feuilles de lierre que j'ai ciselées de mon mieux.... » Il avait été immatriculé, le 3 août 1409, dans l'*arte* des orfèvres et l'on peut dire que, les grandes statues d'Or San Michele exceptées, ses travaux habituels, même les bas-reliefs des portes, se rattachent plutôt à l'art des orfèvres qu'à la sculpture monumentale. Mais cet art lui-même était en contact avec tous les arts; les ateliers d'orfèvres furent, au XVe siècle, comme la pépinière et le grand laboratoire de l'art florentin. C'est d'ailleurs à la science technique d'orfèvre et de fondeur qu'il tenait de son beau-père, qu'il dût de pouvoir exécuter en bronze les grandes statues de *Saint Jean-Baptiste* et de *Saint Mathieu* pour Or San Michele. Il n'y avait à cette date rien de semblable à Florence. C'étaient des fondeurs vénitiens qui, au XIVe siècle, étaient venus couler en bronze les portes d'Andrea Pisano; et l'entreprise paraissait, pour une statue monumentale, si hasardeuse encore, que Ghiberti dut tenter l'expérience à ses risques et périls. L'épreuve avait réussi pour le *Saint Jean-Baptiste*; elle échoua pour le *Saint Mathieu* qu'il fallut recommencer; il fut terminé en 1422. Le succès cette fois fut si grand que les corporations voulurent avoir leurs statues de bronze et « l'art de laine » en 1428, demanda à Ghiberti de remplacer par un *Saint Étienne* en bronze le vieux marbre du XIVe siècle, qui faisait trop piteux effet au milieu des statues nouvelles dont Nanni di Banco, Donatello et Ghiberti lui-même avaient décoré la façade de l'insigne chapelle. Du *Saint Jean-Baptiste* au *Saint Étienne* l'art de Ghiberti s'affine et se simplifie, mais sans se transformer; il reste fidèle à la tradition des « gothiques » de l'époque antérieure, et, n'était, dans le *Saint Mathieu*, un souvenir évident des *togati* de la statuaire romaine, on pourrait dire que, pas plus dans les sculptures que dans l'architecture qui les entoure, il n'y a trace de classicisme.

Dans les mentions, que les documents d'archives ont conservées, d'œuvres de Ghiberti, il est question de deux cartons de vitraux fournis par lui, le 4 avril 1424, l'un, pour le côté du dôme regardant le campanile, représentant *Joachim chassé du Temple*; l'autre, pour le côté opposé, avec *la Mort et l'Ensevelissement de la Vierge*. Quelques mois auparavant, il avait été inscrit, comme peintre, dans la corporation de Saint-Luc; c'est donc qu'il n'avait rien oublié des prédilections de ses jeunes années, et il allait, dans la seconde porte du Baptistère, donner libre carrière à ses instincts de peintre.

Déjà dans les bas-reliefs de Sienne, qui lui avaient été commandés en

1417 et où il eut à représenter *Saint Jean devant Hérode* et le *Baptême du Christ*, on peut observer comme une transition entre le style des deux portes. Le groupe de saint Jean-Baptiste, saisi et entraîné par les légionnaires sur un geste d'Hérode, se détache en relief sur un fond d'architecture, et des effets de perspective sont obtenus par la superposition des plans; le Précurseur, d'une main, atteste le ciel et, de l'autre, semble dé-



Phot. Alinari.

Fig. 300. — Buste de Niccolo da Uzzano, par Donatello.
(Musée du Bargello, à Florence.)

noncer Hérode; et l'ordonnance de tout le groupe, par la clarté et la concordance expressives des gestes, est d'une grande beauté. Dans le Baptême, le décor s'anime et s'étoffe; le chœur des anges qui assiste le Christ se continue, s'enfonce dans les profondeurs du ciel entr'ouvert et se modèle du plein relief au *stacciato* le plus délicat. C'est déjà presque la technique de la « Porte du Paradis ».

Quand il s'était agi de décider l'exécution de cette porte, la troisième du Baptistère, les « honorables marchands » eurent à délibérer, sous la présidence de Niccolo da Uzzano, premièrement sur le choix de l'artiste,

deuxièmement sur le programme qui lui serait donné. Il ne semble pas qu'on ait hésité sur le premier point; l'œuvre de Ghiberti, mise en place le 19 avril 1424, avait répondu à l'attente générale; il fut désigné sans compétition pour exécuter la nouvelle porte et, le 2 janvier 1425, la commande lui en était officiellement confirmée.

Pour le programme, les marchands s'étaient adressés à un citoyen et lettré éminent, le docte secrétaire de la République, Leonardo Bruni. Celui-ci, s'en tenant pour le plan général à ce qui avait été fait jusque-là, avait distribué en 28 compartiments, répartis entre 7 séries superposées de 4 bas-reliefs, le thème iconographique qui lui parut le plus convenable. Dans la porte d'Andrea, l'histoire de saint Jean-Baptiste avait été illustrée; la vie du Christ, dans celle que Ghiberti venait de finir; il fallait donc prendre le sujet de la troisième dans l'Ancien Testament, et Leonardo Bruni avait rédigé son programme en le répartissant par petites cases superposées et dans l'ordre suivant :

*Sur la première bande horizontale* : La Création du ciel et des étoiles; la Création de l'homme et de la femme; la Tentation et la Chute; l'Expulsion du Paradis.

*Sur la seconde* : Meurtre d'Abel; Construction de l'arche et Embarquement des animaux; Sacrifice d'Abraham; Bénédiction d'Isaac à Jacob;

*Sur la troisième* : Joseph vendu par ses frères; Songe de Pharaon; Joseph reconnu par ses frères; Moïse et le buisson ardent.

*Sur la quatrième* : Moïse devant Pharaon; le Passage de la Mer Rouge; les Tables de la loi données par Dieu à Moïse sur le Sinaï; le Sacrifice d'Aaron.

*Sur la cinquième* : Passage du Jourdain et Entrée de l'arche dans la terre promise; David et Goliath; Sacre de David; Jugement de Salomon.

Les huit bas-reliefs des deux dernières bandes — comme dans les portes antérieures où avaient été placées les figures isolées, dans l'une des Vertus, dans l'autre des Évangélistes et des Pères de l'Église, — devaient contenir huit prophètes : Samuel, Nathan, Élie, Élisée, Isaïe, Jérémie, Ézéchiel, David.

Leonardo Bruni avait accompagné ce programme d'un commentaire explicatif. Il voulait que ces histoires, choisies parmi celles « dont l'importance est digne de mémoire », fussent illustrées de manière à bien remplir et nourrir l'œil, « *ben pascere l'occhio con varieta di disegno* », et que l'artiste, bien pénétré de chacune d'elles, fût habile à donner aux actes et aux figures l'expression et l'accent convenables. Il se mettait d'ailleurs à sa disposition pour l'aider de ses conseils, et même le surveiller : « *ben vorrei essere presso a chi l'harà a disegnare per farli prendere ogni significato che la storia importa.* »

Ce programme, Ghiberti ne l'accepta pas. Il se contente de dire dans ses *Commentaires*, non sans quelque malice : « J'ai eu la commande des autres portes de Saint-Jean, *avec autorisation de les faire à mon gré*, pour les rendre aussi parfaites et aussi riches d'ornements que possible ». Au lieu de 28 compartiments, il distribua en dix bas-reliefs le champ de la



Phot. Alinari.

Fig. 301. – La Création d'Ève. Bas-relief de la Porte du Paradis.

porte, et voici comment il explique lui-même ses intentions et son œuvre. « Les bas-reliefs qui abondent en figures ont une coudée et demi de hauteur et représentent des sujets de l'Ancien Testament. Je tâchai d'imiter de mon mieux la nature en variant les lignes, d'enrichir mes compositions. Dans quelques-unes j'ai introduit plus de cent personnages, dans d'autres moins, et j'ai travaillé avec conscience et amour.... Il y a dix bas-reliefs en tout. Observant les lois de l'optique, je leur ai donné une telle apparence de vérité que, pour ceux qui les regardent de loin, ils semblent en ronde bosse. Sur les différents plans, les figures les plus

rapprochées sont les plus grandes, et les plus éloignées diminuent à l'œil comme dans la nature. Le premier des dix bas-reliefs représente la Création de l'homme et de la femme, leur Désobéissance au Créateur, ainsi que leur Expulsion du Paradis; *quatre sujets en tout*. Le second, comment Caïn et Abel, les enfants d'Adam et d'Ève, offrent leurs sacrifices à Dieu.... Puis, Caïn en vient à tuer Abel, et après le meurtre Dieu apparaît à Caïn et lui demande ce qu'il a fait de son frère. *Il y a dans ce bas-relief quatre sujets comme dans l'autre*. Dans le troisième panneau, on voit Noé et sa femme sortant de l'arche avec leurs fils, leurs femmes, les oiseaux et les animaux, et le sacrifice qu'ils offrent au Seigneur. Puis Noé plante la vigne, dont le fruit l'enivre, et son fils Cham se moque de lui. Dans le quatrième est représentée la Visite des anges à Abraham; le Sacrifice d'Abraham; comment, enfin, pendant ce temps, les serviteurs et l'âne attendent au pied de la montagne. » Le cinquième bas-relief est consacré à l'histoire d'Isaac, d'Ésaü et de Jacob; le sixième à celle de Joseph; le septième à celle de Moïse; le huitième à la Prise de Jéricho; le neuvième au Combat de David contre Goliath; le dixième à la Rencontre de Salomon et de la reine Saba.... Ce travail lui prit vingt-deux ans; le 24 juin 1443, il n'y avait encore que six bas-reliefs d'achevés. En 1447, la série des dix était complète et, en vertu d'une délibération du 24 août de la même année, il touchait douze cents florins.

Entre le programme primitif de Leonardo Bruni et l'exécution de Ghiberti, il semble que, dans les délibérations de la commission présidée par Niccolo da Uzzano, on adopta un projet intermédiaire qui ramenait de 28 à 24 le nombre des compartiments de la porte et laissait ainsi un peu plus de champ à chaque bas-relief. Mais, pour réaliser son rêve, Ghiberti avait besoin de plus d'espace et, de gré ou de force, il l'obtint. Il reprend et refait à sa manière le programme iconographique de Leonardo : il réunit dans un seul bas-relief l'histoire d'Adam et d'Ève, qui en comprenait trois dans le plan primitif; il supprime la Création du ciel et des étoiles; il subordonne son choix à l'intérêt pittoresque du motif et à sa fantaisie d'artiste. De l'une à l'autre porte, l'émancipation de la personnalité se manifeste avec une triomphante évidence. L'individu, l'artiste inventeur et maître de la réalité, est entré en scène avec la conscience croissante de sa valeur propre; il ne s'agit plus de fournir — et les connaisseurs ne lui demandent plus — une représentation canonique et édifiante de telle ou telle idée, de telle ou telle scène religieuse; il veut mettre, et on cherche, dans son œuvre une interprétation vivante et expressive, élégante ou passionnée et manifestant, au-dessus de la tradition commune, une manière personnelle de comprendre, de sentir ou de rêver la vie.... L'imagination de Ghiberti s'est jouée avec un lyrisme délicieux autour des thèmes bibliques. Comme dans les bas-reliefs des soubassements de Bourges et de la façade

d'Orvieto (voir tome II, p. 180, 182, 625), le Père Eternel se promène dans les jardins de l'Éden, escorté d'un état-major d'anges, qui se multiplie ici pour assister à la création de l'homme, à la naissance d'Ève et à l'expulsion du couple déchu. Jéhovah reçoit Ève, que son geste créateur a appelée à la vie; de petits angelots la lui amènent; il prend dans sa main gauche la droite de la femme et, en même temps, il la bénit, cepen-



Phot. Alinari.

Fig. 302. — Salomon et la reine de Saba. Bas-relief de la Porte du Paradis.

dant qu'accoudés à des nuages, comme au balcon du ciel, d'autres anges assistent à l'avènement, on dirait presque à la première « assomption » d'une Anadyomène biblique.

On a vu avec quelle intime satisfaction Ghiberti parle du nombre de personnages qu'il a su faire tenir et se mouvoir dans la perspective de chacun de ses bas-reliefs; il s'est tiré avec une aisance charmante de toutes les difficultés qu'il semble avoir accumulées comme à plaisir; *Moïse recevant les tables de la loi* et encore plus la *Prise de Jéricho* sont, à ce point de vue, des tours de force, et le dernier bas-relief, tout au moins, par l'abus des plans superposés où se déroule autour du camp et des murailles de la ville le long défilé du peuple et de l'armée, arrive aux limites

extrêmes du genre. Des historiens, Burckhardt notamment, au nom de l'esthétique et des « vrais principes », ont assez vivement critiqué ces bas-reliefs de la seconde porte.... Il faut vraiment une grande force de volonté et une austérité intransigeante de doctrine pour imposer, à une œuvre où la vie et la grâce sont à ce point efficaces, la rigueur des principes. « *Elle son tanto belle*, disait Michel-Ange au rapport de Vasari, *che elle starebbero bene alle porte del Paradiso.* » Ève s'éveillant à la vie, ou bien, au moment de quitter pour jamais le paradis perdu, se retournant pour lui envoyer un dernier adieu de regret, de tendresse et de mélancolie où se mêle on ne sait quelle suprême tentative d'une coquetterie qui semble espérer encore, — les anges reçus par Abraham, — le Sacrifice repris et interprété dans un sentiment très différent de celui du morceau de concours, — Abel conduisant la charrue, — la jeune femme portant un sac de blé sur la tête dans l'*Histoire de Joseph*,... l'art florentin, au cours du Quattrocento, n'imaginera rien de plus jeune et de plus charmant.

Le paysage joue, dans la plupart de ces bas-reliefs, un rôle prépondérant; mais pour l'Histoire de Jacob, de Joseph et de Salomon, c'est dans un cadre d'architecture que Ghiberti a ordonné la composition. Dans les deux premiers, le paysage intervient encore discrètement pour situer une scène accessoire; dans la troisième, le temple occupe seul tout le champ du bas-relief; — avec ses voûtes gothiques, ses nefs qui rappellent, ainsi que Brockhaus l'a montré, celles du Dôme de Florence, ses architraves et frontons classiques, il embrasse et concilie, comme le génie de Ghiberti lui-même qui échappe à la servitude de toutes les formules, les traditions anciennes et les aspirations des temps nouveaux.

Ce caractère apparaît encore, avec la plus délicate séduction, dans les motifs accessoires de l'encadrement des bas-reliefs et des portes elles-mêmes.... Ghiberti, à la fin de son *Commentaire*, ajoute ces quelques lignes: « Autour... vingt-quatre statuettes sont placées dans les corniches et vingt-quatre têtes. De tous mes travaux, celui-ci est le plus remarquable et, en l'exécutant pour le mener à bonne fin, j'ai déployé tout mon savoir. Pour la frise extérieure, *j'ai fait un ornement convenable de feuillages, d'oiseaux et d'animaux*. Il y a aussi une corniche en bronze et, sur les montants, un relief très plat, d'un bon travail. Tout dans cet ornement est de bronze fin. » Les statuettes — prophètes, patriarches, guerriers ou femmes de l'Ancien Testament — placées dans des niches, comme les figures d'Or San Michele, sont d'une merveilleuse variété d'attitudes, mais participent d'un même esprit et se raccordent harmonieusement à l'ensemble de la décoration. Elles alternent, dans les rinceaux de feuillages, avec des têtes émergeant de médaillons circulaires et qui ont, presque toutes, l'in-

dividualité de portraits authentiques. Brockhaus propose — non sans vraisemblance, — d'identifier celles qui se trouvent à hauteur des deux panneaux où se lit l'inscription :

*Laurentii cionis de Ghibertis — mira arte fabricatum*

et d'y reconnaître un double portrait de Ghiberti à l'âge de quarante et de soixante-dix ans environ. Quant au motif de feuillages, d'oiseaux et d'animaux qui compose l'encadrement de la porte elle-même, il semble qu'au moment où l'ornementation naturaliste du moyen âge allait disparaître pour faire place à la grammaire ornementale de l'antiquité, Ghiberti ait voulu montrer, par un suprême chef-d'œuvre, tout ce que la nature, dans sa flore et dans sa faune, offre aux yeux et au cœur de l'artiste d'inépuisables ressources — et, comme la fantaisie et l'observation des miniaturistes dans les marges fleuries des manuscrits évoquait les espèces les plus diverses, il convia autour de ses « histoires », toute une charmante ménagerie d'écureuils, de perdrix, de cailles, de chouettes, de chardonnerets et d'oiseaux chanteurs.... Partout se marque l'empreinte d'un génie qui s'est libéré de toute imitation servile et, soit qu'il reste fidèle aux traditions de l'âge antérieur, soit qu'il observe la nature, soit qu'il cède à son admiration pour les antiques retrouvés, dégage de toutes choses l'esprit et s'abandonne, avec une sorte d'allégresse, à la joie d'admirer, d'interpréter et de créer.



Phot. Alinari.

FIG. 303. — Détail de la bordure de la Porte du Paradis.

Pour l'assister dans ce grand travail, il eut des collaborateurs dont les comptes ont conservé les noms : Benozzo Gozzoli, en ses jeunes années, y figure — et peut-être fournit-il les dessins de quelques-uns des oiseaux jouant dans les guirlandes de la bordure ; Michelozzo, l'orfèvre Bernardo Cennini, enfin ses fils et surtout Vittorio Ghiberti. Mais ils ne firent que travailler sous la direction et la discipline du maître.

« Pour ne pas lasser mon lecteur, écrit encore Ghiberti à la fin de son second *Commentaire*, je ne parlerai pas de beaucoup d'autres ouvrages

que j'ai exécutés. Je sais qu'une telle lecture ne peut procurer de l'agrément.... J'ai assisté plusieurs peintres, sculpteurs et statuaires, pour des travaux qui leur ont acquis de la réputation ; j'ai dessiné beaucoup de sujets pour eux et j'en ai fourni maints autres en ciment, en terreglaise et de plus, à ceux qui avaient à modeler des figures plus grandes que nature, j'ai donné les règles pour le faire en parfaite proportion.... » De tous ces travaux, les textes ont conservé quelques mentions, par exemple d'une tiare d'or pour Eugène IV (vers 1439-1441) dont il dit lui-même que le métal pesait quinze livres et les pierres, rubis, saphirs, émeraudes et perles — cinq livres et demi. « La mitre fut enrichie de figures et d'ornements nombreux. Sur le devant, Notre-Seigneur placé sur un trône entouré d'anges et sur le côté opposé la Madone dans la même attitude. Le tout était d'une grande magnificence. » Le 18 avril 1439, la fabrique de Sainte-Marie-des-Fleurs lui confirmait la commande d'une nouvelle châsse pour les reliques de San Zanobi, qu'il achevait en 1440 — et sur laquelle il modelait un chœur d'anges portant une couronne de feuillages qui encadre l'inscription « *en lettres antiques* », a-t-il soin de noter lui-même, et trois-bas-reliefs représentant les miracles du saint : résurrection d'un enfant et d'un messager que saint Ambroise avait envoyé à l'évêque de Florence et qui avait été écrasé par un chariot en traversant les Alpes.... Ce sont de gracieuses et vivantes compositions, bien dignes de celui qui, à l'heure où il les exécutait, avait déjà commencé la porte du Paradis (un paiement du mois de janvier 1437 constate qu'à cette date, les bas-reliefs de Caïn et d'Abel, de Jacob et d'Esaü, étaient complètement achevés; celui de Moïse presque fini; celui de Joseph, à moitié d'exécution...)

« Peu de choses importantes ont été faites dans ma ville natale qui ne soient dessinées et arrangées de ma main. Particulièrement, quand on construisit la Tribune, Filippo et moi fûmes compétiteurs, et pendant dix-huit ans, nous eûmes le même salaire. Je me propose d'écrire un traité d'architecture. Le second commentaire est achevé. » Ghiberti indique assez par ces mots qu'il ne lui suffisait pas d'être considéré comme un simple orfèvre; il prétend à une maîtrise encyclopédique et veut jusqu'à la fin s'égaler à Brunelleschi, sinon le surpasser comme dans la compétition fameuse de leurs jeunes années. Les documents d'archives nous apprennent, en effet, qu'en 1427, le 20 décembre, il fut immatriculé dans la corporation des *maestri di pietra*, et on lui renouvelait la même année, pour une durée d'un an, son titre d'*approvaditore* de la coupole; et des pièces de 1416, 1428, 1432, 1435, prouvent qu'il fut souvent appelé à donner son avis ou à fournir des dessins pour les travaux du Dôme. Mais cela ne suffit pas pour lui attribuer une part active, comme architecte, dans l'œuvre du

Quattrocento, et ce qu'il a écrit sur l'architecture n'a aucune valeur originale.

Il mourut le 1er décembre 1455 et fut enterré à Santa Croce.

NANNI DI BANCO. — Quand, en 1414, on hissa dans sa niche, à l'oratoire d'Or San Michele, le *Saint Jean-Baptiste* de Ghiberti, le *Saint Philippe* et les *Quatre saints* de Nanni d'Antonio di Banco étaient déjà en place, et ce dernier groupe, le plus important, depuis 1408. Nanni di Banco avait été, le 5 février 1405, immatriculé dans l'*Arte di Maestri di pietra*, et il occupait, dans les chantiers florentins, où travaillaient les tailleurs de pierre et de marbre et où son père était déjà connu, une situation honorable. Il les avait lui-même représentés en plein travail dans le joli bas-relief dont la corporation des maçons avait fait les frais (voir fig. 293), et qui rappelle le vitrail offert au XIIIe siècle par les imagiers beaucerons à Notre-Dame de Chartres.



Phot. Alinari.

FIG. 304. — Saint Éloi. Statue de Nanni di Banco, à Or San Michele.

Nanni di Banco est, en quelque mesure, une victime de Vasari; celui-ci le représente comme un riche amateur, un dilettante, qui eut la fantaisie de faire de la sculpture, *dilettandosi della sculptura*; il ne lui refuse pas d'ailleurs le talent ni la gloire; il veut même que cette gloire soit accrue du fait que ce n'est pas par besoin mais par *virtu* que Nanni s'était adonné à cet art. Mais l'erreur de l'Arétin devient plus dommageable quand il prétend que Nanni fut un des disciples de Donatello, et un de ses disciples attardés, *fu persona alquanto tardetta*, et quand il imagine coup sur coup plusieurs anecdotes, où l'élève prétendu se trouve vis-à-vis de son maître en assez fâcheuse posture. Il aurait, par exemple, accepté de faire, pour les bonnetiers, la statue de saint Philippe, à la place de Donatello lui-même, et le paiement de ce travail aurait provoqué des incidents où le maître aurait eu l'occasion d'humilier sans pitié l'imprudent et trop outrecuidant apprenti. Une autre fois, pour les quatre saints de marbre commandés par les charpentiers et les maçons, Nanni, qui avait combiné son groupe de telle sorte qu'il fut impossible au dernier moment de le faire entrer dans la niche à laquelle il était destiné, aurait

été obligé d'aller implorer l'assistance de Donatello, et celui-ci aurait consenti, en riant, à le tirer d'embarras s'il s'engageait à payer un bon dîner à lui, Donatello, et à tous les apprentis de sa *bottega*. Or, le *Saint Philippe* était en place avant les *Quatre saints*, qui furent posés en 1408, et le *Saint Pierre*, c'est-à-dire la plus ancienne statue de Donatello, plus jeune que Nanni d'une douzaine d'années, n'est que de 1410. Il faut donc mettre sur le compte de la trop fertile imagination de Vasari les amusants récits dont il a émaillé la courte notice qu'il consacre au fils d'Antonio di Banco. Il est pourtant un mot à retenir, pour sa justesse, dans le jugement qu'il porte de ses œuvres, quand il loue la bonne grâce et la vie des têtes (*buona grazia e vivezza nelle testa*). Que l'on examine les *Quatre saints*, le *Saint Philippe* ou le *Saint Éloi* d'Or San Michele, ou bien le *Saint Luc* du Dôme (ces deux dernières statues entre 1408 et 1415), on est frappé de la beauté expressive et de la noblesse des têtes, en même temps que de la facture très caractéristique des yeux, dont les paupières mi-closes, l'arcade sourcilière comme fatiguée, donnent au regard on ne sait quelle lassitude mélancolique et un peu dédaigneuse.



Phot. Alinari.

Fig. 305. — Saint Luc. Statue de Nanni di Banco (Cathédrale de Florence).

Quant au style de ces statues, elles participent encore aux traditions du trecento, avec çà et là, surtout dans les *Quatre saints*, des traces de l'influence des « togati » antiques; mais rien n'y sent l'imitation stéréotypée; le grand manteau de saint Éloi qui rappelle, par maint détail, les œuvres des maîtres antérieurs, se drape de la façon la plus vivante autour du corps si fièrement campé; celui de saint Luc, largement et harmonieusement traité, retombe entre les deux genoux sans complication ni remous inutiles, et la simplicité de facture de la tunique à peine plissée sur la poitrine et serrée à la taille avec une aisance élégante, met admirablement en valeur, d'une part la noblesse et l'expression intense du visage, de l'autre le parti pris plus coloré des parties inférieures de la statue. Il semble que les dernières années de Nanni di Banco aient été consacrées au grand bas-relief de la *Mandorla* (voir tome II, p. 648, fig. 399), qui se rattache encore directement

à l'œuvre d'Andrea Pisano, ou plutôt à celle d'Andrea Orcagna, et spécialement au bas-relief de la Mort et de l'Assomption de la Vierge, que celui-ci avait sculpté de 1342 à 1356, pour le tabernacle d'Or San Michele (voir tome II, p. 614 et 617, fig. 382).

Un document d'archive, découvert à Florence, nous apprend que le testament de Nanni di Banco en faveur de sa femme avait été enregistré le 8 février 1421. Il mourut donc en pleine maturité, avant que la première porte de Ghiberti fût encore achevée et que Donatello eût donné ses œuvres vraiment significatives. Il fut enterré à Santa Croce; on lisait sur son tombeau cette épitaphe :

*Sculptor eram excellens claris natalibus ortus;*
*Me prohibet de me dicere plura pudor....*

Jacopo della Quercia. — Le bas-relief de la Mandorla avait été, d'après une tradition erronée, — mentionnée plutôt que garantie par Vasari — attribué à Jacopo della Quercia. Le maître siennois, venu, comme on l'a vu, à Florence au moment du concours des portes, ne semble pas y avoir laissé aucune œuvre authentiquement reconnaissable. Peut-être serait-on tenté de lui faire honneur d'une *Création d'Ève*, conservée aujourd'hui au musée de l'Œuvre du Dôme, dont le style large et plein semble s'intercaler entre la série des bas-reliefs de la *Fonte Gaja* et ceux de *San Petronio*; mais on rattache plutôt ce morceau anonyme aux sculptures de pierre de Luca della Robbia, au moment où il travaillait à l'autel de Saint-Pierre et à la série des Arts libéraux. Cette attribution reste incertaine, mais on n'est pas non plus suffisamment autorisé à faire état de ce morceau dans l'œuvre de Jacopo.



Phot. Alinari.

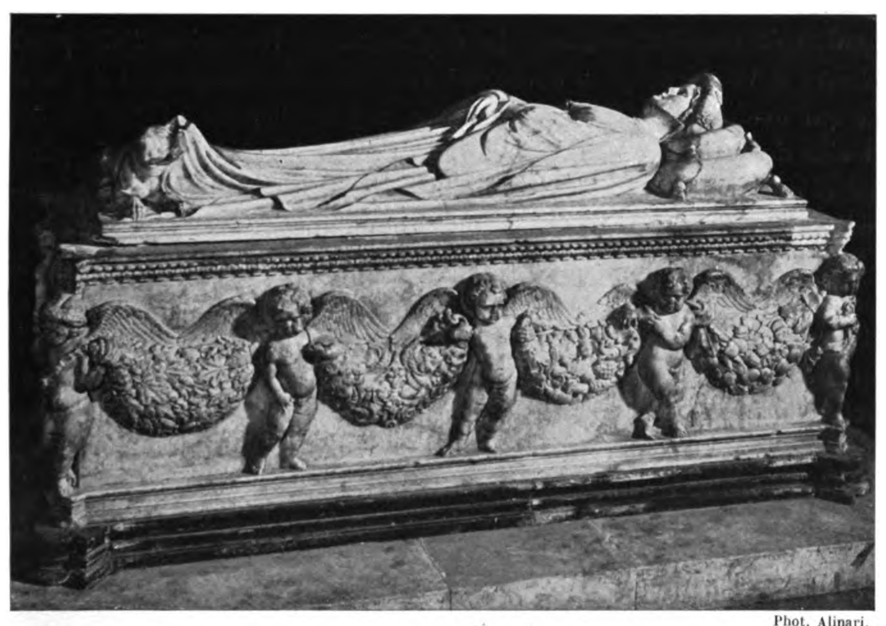
Fig. 306. — La Création d'Ève. Bas-relief pierre. (Musée de l'Œuvre du Dôme, à Florence).

Dans le groupe des maîtres qui ouvrent le xvᵉ siècle et dont les premières œuvres précédèrent celles de Donatello, aucune figure n'est

plus originale, aucun talent plus personnel et plus génial. Sa vie et son œuvre, telles que nous les connaissons, se partagent entre Lucques, Sienne et Bologne. A Florence même, il séjourna, mais nous ne pouvons fixer la durée de ce séjour. Il y passa sans doute plusieurs fois entre les années 1400 et 1409, avant de revenir, pour s'y établir, à Sienne, sa ville natale. Il naquit en 1374 — probablement — et il semble, autant qu'on en peut juger par le caractère général de son œuvre, qu'il dut recevoir ses premières leçons, emmagasiner au fond de sa mémoire d'adolescent les impressions qui devaient, par la suite, être les plus efficaces, devant la chaire illustre qu'avait sculptée dans la cathédrale de la ville, le premier des « Pisans », Nicolas d'Apulie, assisté de son atelier (voir tome II, p. 581, fig. 362). Pour caractériser d'un mot la personnalité de Jacopo della Quercia, il faudrait dire qu'il fut, dans l'art italien, le trait d'union vivant et direct entre le maître des chaires de Pise et de Sienne et celui de la Sixtine et des tombeaux de Médicis. Alors que le style du Quattrocento devait incliner, dans la plupart des ateliers florentins, vers un réalisme tendre et gracieux, Jacopo resta, avec une volonté, une autorité, un sentiment de la grandeur uniques, le maître de la forme généralisée, synthétisée et amplement traitée. La première œuvre certaine que nous ayons de lui est le tombeau de la seconde femme de Paolo Guinigi, « tyran » de Lucques, Ilaria, fille du marquis Caretto, morte le 8 décembre 1405. Elle était morte après avoir donné à son mari un fils, vainement espéré d'un premier mariage, dont le roi de Naples avait été le parrain, et le seigneur Paolo avait voulu consacrer à cette épouse très chère et trop tôt perdue un monument insigne. Le choix qu'il fit de Jacopo prouve qu'à cette époque le maître avait acquis déjà une grande réputation. Le chroniqueur de la maison de Guinigi, en mentionnant l'auteur de ce tombeau, qui fut d'abord érigé dans l'église Saint-Martin et qui est aujourd'hui dans la cathédrale de Lucques, le qualifie *Senese scultore illustre*. Milanesi recule jusqu'en 1413 l'exécution de ce monument, que Ridolfi et Cornelius placent, avec vraisemblance, en 1406 ou 1407 au plus tard. On peut le considérer comme l'œuvre la plus significative qui, à cette date, orienta l'art italien vers ses destinées nouvelles. L'admirable statue gisante d'Ilaria, encore « gothique » de sentiment, d'une grâce si touchante et si discrète à la fois, repose sur un sarcophage dont les côtés sont ornés d'une ronde de petits angelots nus, robustes et râblés, porteurs de lourdes guirlandes. Ils sont les précurseurs des *putti* qui vont, au cours du xv<sup>e</sup> siècle, prendre leurs ébats en tant d'œuvres italiennes.

La date de 1406-1407 étant acceptée pour le tombeau d'Ilaria rendrait plus difficile le maintien, dans l'œuvre de Jacopo, d'une madone conservée à Ferrare et sur le socle de laquelle se lit cette inscription, d'ailleurs moderne : Giacomo da Siena, 1408. Cette attribution, acceptée

par M. Marcel Reymond, Langton Douglas et d'autres excellents juges, nettement rejetée par Carl Cornelius, reposerait sur une tradition ancienne et même sur un document du 18 juin 1408 exhumé par Guarini et qui confirme que l'image de la Madone aurait été faite, cette année même, par un *magister Jacobus de Senis lapicida*. Cornelius conteste que ce *Jacobus de Senis* soit nécessairement notre Jacopo della Quercia ou della Fonte, et bien que le texte allégué soit une présomption, il reste assez difficile d'expliquer comment l'homme qui, en 1406-1407, aurait fait une œuvre aussi originale et forte que le monument d'Ilaria, qui l'année sui-



Phot. Alinari.

FIG. 307. — Tombeau d'Ilaria del Caretto, par Jacopo della Quercia.

vante allait commencer la Fonte Gaja, se serait montré si timide encore dans la Madone de Ferrare. M. Marcel Reymond a relevé pourtant, dans la draperie de la robe, sur la poitrine de la Madone et sur celle d'Ilaria, des analogies de facture qui le décident à maintenir l'attribution traditionnelle. Jacopo della Quercia aurait, avant d'atteindre à la grande manière de sa maturité, continué docilement le style des maîtres de la fin du XIV[e] siècle, et sa madone de Ferrare serait la sœur cadette de celle que Lorenzo di Giovanni avait sculptée quelques années plus tôt pour la porte des Chanoines au Dôme de Florence et qui venait d'être mise en place, au moment où Jacopo arriva dans la cité des Fleurs.

Le 22 janvier 1409, il commençait pour sa ville natale la fontaine d'où lui vint le surnom glorieux de *Jacopo della Fonte*.

La première délibération concernant la fontaine que les magistrats et le peuple de Sienne voulaient édifier, ou plutôt réédifier sur la « piazza

del Campo », en face du palais public, est du 15 décembre et fut définitivement confirmée le 15 janvier 1409. Comme les ancêtres avaient érigé à l'extérieur de la ville, dès le XII^e siècle, la Fonte Branda, les citoyens de Sienne avaient, après plus d'un siècle et demi d'attente, sur l'immense place, vaste désert de pierre, inauguré une fontaine, et le peuple, dans la joie de voir enfin l'eau vive amenée à grands frais s'épancher au milieu de l'aride décor d'architecture, l'avait baptisée Fonte Gaja. Mais, sur cette fontaine, on avait exposé la Vénus de Lysippe, dont Ghiberti parle dans ses *Commentaires*, et la superstition populaire ayant rendu l'idole responsable des maux qui s'étaient abattus sur la cité, on en avait aussitôt ordonné le déplacement. Il s'agissait de parer la fontaine d'un décor plus conforme aux idées chrétiennes et digne de la ville qui avait le double orgueil d'être, non seulement à l'égal de Rome, « la cité de la Louve », mais aussi la *Civitas Virginis.... Or fu giammai gente si vana come la Sanese!* avait dit Dante. C'était sur cette place que se célébraient les jeux publics restés si populaires, les courses de chevaux du Palio, spécialement consacrées à Marie (*quo fiunt ludi varii et celebrantur honores Virginis*), et peut-être est-ce à cette circonstance qui réunissait sur la place un grand nombre de chevaux appelés à courir en l'honneur de la Vierge, que la fontaine emprunta sa forme qui est, assez exactement, celle d'un abreuvoir. Un bassin, au ras du sol, s'ouvrait vers le palais public, abrité, sur les trois autres faces, d'un parapet divisé sur le plus grand côté en cinq compartiments, avec des bas-reliefs de la Vierge et de l'Enfant accostés de deux anges et des Vertus théologales et cardinales, qui se continuaient, sur les petits côtés en retour, avec la Création d'Adam et l'Expulsion du Paradis.

On peut suivre, dans les *Documenti dell' Arte Senese* publiés par Milanesi, toutes les péripéties de l'exécution de cette fontaine ; comment Jacopo, ayant de nouveau et à plusieurs reprises quitté Sienne, reçoit des lettres de rappel et des mises en demeure formelles ; comment on lui rappelle l'engagement qu'il avait pris d'exécuter lui-même toutes les sculptures (*ut figuræ debeant fieri et laborari per ipsum magistrum Jacobum, id est manu sua propria*). La même chose à peu près devait se reproduire d'ailleurs pour les bas-reliefs des Fonts baptismaux et pour la porte de San Petronio. Jacopo della Quercia, comme Donatello et comme Michel-Ange, ne *livrait* pas à jour fixe ! Nous ne saurions nous attarder à ces détails ; il suffira de rappeler que la fontaine, commandée en 1409, ne fut en réalité vraiment mise en train qu'en 1416 et achevée en 1419.

Entre temps, il était à plusieurs reprises retourné à Lucques. Était-ce pour le tombeau d'Ilaria? Guinigi s'étant remarié pour la troisième fois, deux ans après son second veuvage, les probabilités sont qu'il avait commandé le tombeau d'Ilaria dans l'élan désolé de son deuil tout récent.

Et comme on ne trouve aucune mention, dans ses comptes, de la dépense occasionnée par cette commande et que c'est justement pour l'année 1406 que ces comptes font défaut, on est porté à croire, avec les plus récents biographes de Jacopo, que dès 1406-1407 le monument d'Ilaria était achevé. Mais d'autres commandes lui étaient venues de Lucques et comme elles manifestent, dans sa manière, la première évolution qui trouvera dans les bas-reliefs de la Fonte Gaja son expression la plus complète, il convient d'en parler d'abord.



Phot. Lombardi.

FIG. 308. — La Vierge et l'Enfant. Bas-relief de la Fonte Gaja.
(Musée de l'Œuvre du Dôme, à Sienne.)

Un citoyen notable de Lucques, Lorenzo Trenta, voulant faire élever à San Frediano, l'ancienne cathédrale, un autel de marbre au-dessous duquel il destinait son tombeau et celui de sa femme, s'adressa à Jacopo. Il suffit de regarder cet autel pour constater que les bas-reliefs de la partie inférieure et les grandes figures de la Vierge et des quatre saints abrités sous des dais gothiques ne sont pas de la même époque, et, sans pouvoir reprendre ici une discussion critique que Cornelius a d'ailleurs fort bien conduite, nous acceptons que la partie supérieure date de 1413, le séjour de Jacopo à Lucques étant déjà établi par des documents d'archives, et les bas-reliefs de la prédelle de 1422. C'est à ce moment qu'on grava sur le monument achevé : *hoc opus fecit Jacobus magistri Petri de Senis*, 1422. Entre 1413 et 1422 il était encore venu à Lucques, et c'est alors qu'il y exécuta les deux pierres tombales de Trenta et de sa femme. Peut-être, dès 1413, avait-il sculpté sur un des contreforts du dôme une statue dont le style paraît tout voisin de celui de la partie supérieure de l'autel de San Frediano. Le style qu'il inaugura alors est celui des draperies lourdes et compliquées qui s'épanouissent dans les bas-reliefs de la Fonte Gaja. La Vierge de San Frediano est comme un premier essai de celle de Sienne, de même que les bas-reliefs de la prédelle sont, avec moins d'ampleur et de puissance, l'ébauche de ceux de San Petronio. Et

c'est entre les Madones de Lucques et de San Petronio qu'il faudrait chercher une place pour la belle Madone avec l'Enfant en bois peint et doré du Louvre, qui se rattache incontestablement à l'œuvre de Quercia et forme un des chaînons les plus expressifs de la tradition qui, des Madones « pisanes », aboutit aux vierges héroïques et douloureuses de Michel-Ange.

La Fonte Gaja qui se voit aujourd'hui sur le Campo de Sienne n'est qu'une restitution moderne datant de 1868. On a remisé dans le musée de l'*Opera di Duomo* tout ce qui restait du monument original, c'est-à-dire les bas-reliefs mal abrités et recueillis à peine à temps pour les sauver d'une irrémédiable ruine. Ils n'ont rien perdu, en dépit des mutilations dont ils ont souffert, de la fierté de leur style. Jet abondant, coloré, tumultueux des lourdes draperies, grandeur de la forme, intensité presque tragique de l'expression ou dignité héroïque, ces figures de la Madone et des Vertus comptent parmi les plus belles qui soient sorties des mains de l'artiste. Dans quelle mesure fut-il, à ce moment de sa vie, influencé par quelque maître septentrional? Comment connut-il ou reçut-il, en même temps que les leçons de l'art antique, celles des écoles du nord de la France et des Flandres? Fut-il de ceux qui entrèrent en rapport avec ce « maître de Cologne », dont Ghiberti, en un délicieux passage de ses *Commentaires*, a raconté l'arrivée et la mort en Italie? On ne peut, à cet égard, faire que des suppositions. Et la même question pouvant se poser à propos de Donatello, c'est alors que nous l'examinerons.

Le bas-relief de bronze qu'il fit — nous avons dit avec quelle lenteur — pour les Fonts baptismaux du Baptistère de Sienne est la première composition à plusieurs personnages que nous ayons de lui; il représente *Zacharie chassé du Temple*. La scène est ordonnée avec une forte sobriété et la composition nettement conçue, directe et expressive; le style des figures, — soit que l'on considère la manière dont le voile est posé sur la tête de la femme qui se profile au fond du bas-relief, soit que l'on analyse les draperies de l'Ange et de Zacharie, — est tout à fait celui des bas-reliefs de San Petronio.

Jacopo avait reçu la commande d'un autre bas-relief pour le Baptistère, mais il ne l'exécuta jamais, et c'est Donatello qui, à son défaut, en fut définitivement chargé.

Au commencement de mars 1425, Quercia était encore à Sienne; à la fin du même mois, il comparaissait à la chancellerie du légat pontifical à Bologne et un contrat était passé entre le représentant de Martin V et « *Jacopo della Fonte da Siena, intagliatore e maestro di lavorare di marmo* » pour la décoration de la porte centrale de San Petronio. Le sculpteur devait d'abord recevoir 3600 florins *per tutta la fattura della porta* (on ajouta 110 florins de supplément) et il s'engageait à avoir terminé le

travail deux ans après que toutes les pierres seraient arrivées à pied d'œuvre. Les fondations de la porte furent commencées au mois d'octobre 1425; Quercia dut faire plusieurs voyages pour le choix des matériaux; les documents d'archives recueillis par Gatti (*La Fabbrica di San Petronio*) et Milanesi permettent de le suivre presque jour à jour dans ses travaux préparatoires et dans ses interminables démêlés avec les représentants du Pape et les fabriciens de San Petronio d'une part, les magistrats de Sienne de l'autre. Il reçoit de Sienne de véhémentes lettres de rappel ; on a besoin de lui pour l'achèvement des Fonts baptismaux,



Phot. Alinari.

Fig. 309. — La Fuite en Égypte. Bas-relief du linteau de la porte centrale de San Petronio.

impatiemment attendus, et depuis trop longtemps; on veut au moins son avis pour la construction de la *loggia di San Paolo* (dont les statues ne seront faites qu'en 1456, par Federighi et Lorenzo Vecchietta), et on lui inflige une amende de 100 florins pour ses retards et carences. A Bologne, on réclame la mise en train, puis l'achèvement de cette *porta maggiore*. Il se réfugie à Parme pour échapper à ses persécuteurs; il leur écrit que « quand la passion et la haine seront apaisées, il pourra faire entendre la voix de la raison et de la vérité », mais il a « trop de plaintes et de murmures à endurer » de la part de ses compatriotes. Et c'est à travers ces contestations, récriminations et sommations incessantes, toujours se débattant dans les besoins d'argent les plus pressants, qu'il poursuit péniblement son travail. Il était déjà mort depuis deux mois (20 octobre 1438), que des réclamations du Sénat de Bologne arrivaient encore à son adresse! Perkins a pu parler sans exagération de la « Tragedia della Porta », comme on dira au siècle suivant pour Michel-Ange la « Tragedia del Sepolcro ».

La baie de la porte centrale de San Petronio est encadrée, sur les montants, d'une série de dix bas-reliefs dont les sujets sont empruntés à la Genèse depuis la *Création d'Adam* jusqu'au *Sacrifice d'Abraham*, et, sur le linteau, de cinq autres bas-reliefs représentant la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, la *Présentation au Temple*, le *Massacre des Innocents*, la *Fuite en Égypte*. Sur les piédroits, de chaque côté de la porte, des prophètes à mi-corps.

A comparer les bas-reliefs de Jacopo à ceux que Ghiberti venait, quelques années plus tôt, d'achever pour la seconde porte du Baptistère (celle dont Jacopo lui avait disputé la commande au concours de 1401), on a devant les yeux — et sous la forme la plus parfaite et la plus expressive — la manifestation des deux tendances, des deux esprits qui devaient se partager la sculpture italienne. L'un, épris du pittoresque, de la grâce, analysant et caressant avec complaisance et sourire le détail de la forme, devait aboutir aux maîtres charmants et un peu maniérés de la seconde moitié du xv[e] siècle; — l'autre, synthétique, supprimant toute anecdote et tout décor pittoresque, condensant dans la figure humaine généralisée tout l'intérêt plastique et toute la force dramatique, devait revivre en Michel-Ange. On comprend quelle impression dut produire sur le grand et triste Florentin — quand, à deux reprises, [illegible] vint à Bologne, — cette porte de San Petronio. De l'*Adam et Ève*, de la [illegible]*on de la femme* de Jacopo della Quercia, à l'*Adam et Ève* et à la [illegible] le la Sixtine, la parenté morale, sinon la filiation directe, est é[illegible]



Phot. Alinari.

Fig. 310. — La Création d'Ève. Bas-relief de la porte centrale de San Petronio.

L'Ève héroïque que [illegible]ovah appelle d'un geste grave, pensif et triste à la vie, aux murs de San Petronio, c'est la mère tragique du pauvre genre humain, voué déjà à la souffrance et à la lutte; l'Ève de Ghiberti naît dans une fête, au milieu des sourires encourageants des anges, dans la splendeur d'un jardin où tout est joie; celle de Jacopo,

comme celle de Michel-Ange, seule en face de son créateur, qui est déjà son juge, le regarde soumise et tremblante, — et Lui-même, en la bénissant, semble la plaindre, sinon la condamner. La Vierge de la Fuite en Égypte, penchée sur l'Enfant qu'elle presse, contre sa joue et dans ses bras, d'une tendresse soucieuse, porte déjà, dans son cœur et sur son front, tous les pressentiments de l'avenir.... Et dans chacun des bas-reliefs, qu'il s'agisse de l'Expulsion du Paradis, du Travail d'Adam et Ève, du Meurtre de Caïn, de l'Ivresse de Noé, du Sacrifice d'Abraham, on assiste en quelque sorte à l'entrée en scène de tous les personnages du drame michelangesque; le corps humain, sous la main du sculpteur, devient un vivant idéogramme. En même temps qu'il ouvre l'avenir, cet art révèle clairement ses origines; dans l'Adoration des Mages, on a comme la sensation directe de l'esprit ressuscité du vieux Nicolas d'Apulie s'incorporant de nouveau à l'art italien, en marche vers des destinées plus hautes, mais toujours reconnaissable.



Fig. 511. — La Vierge et l'Enfant. Statue du tympan de la porte centrale de San Petronio, à Bologne.

Sous l'archivolte du tympan ouvert au-dessus du linteau, la Vierge est assise entre saint Pétrone tenant le modèle de son église et saint Ambroise (cette dernière statue fut achevée au XVI$^{e}$ siècle seulement). La Madone est bien la sœur de celles que nous avons déjà vues à la Fonte Gaja et au Louvre; c'est bien le même front resserr[illegible] aux tempes, légèrement bombé au-dessus de l'attache du nez, le m[illegible]essin de l'arcade sourcilière et des paupières, de la bouche e[illegible]ton, la même draperie lourde et plissée du voile sur les ban[illegible]dulés et, à quelques nuances près, la même expression tendre et douloureuse du visage à l'ovale allongé. Mais ici, un reflet de grâce et comme un commencement de sourire éclaire la figure. Ce sont là les œuvres maîtresses de Quercia. Le tombeau de Bentivoglio, dont quelques parties seulement sont de sa main et qui se rattache à la série des tombeaux des professeurs bolonais,

dont nous donnons ici un exemple, les cinq statues en bois doré de Saint-Martin de Sienne, si on en maintient l'attribution au maître lui-même, le bas-relief de saint Georges du Museo Civico, n'ajoutant rien de significatif à ce que nous savons de lui, on peut se dispenser d'y insister.

« Messer Jacopo, operajo », mourut, à Sienne, le 20 octobre 1438, et le registre de l'Œuvre du Dôme ajoute : *la cui anima si riposi in pace*. Il ne devait se reposer que dans la mort.

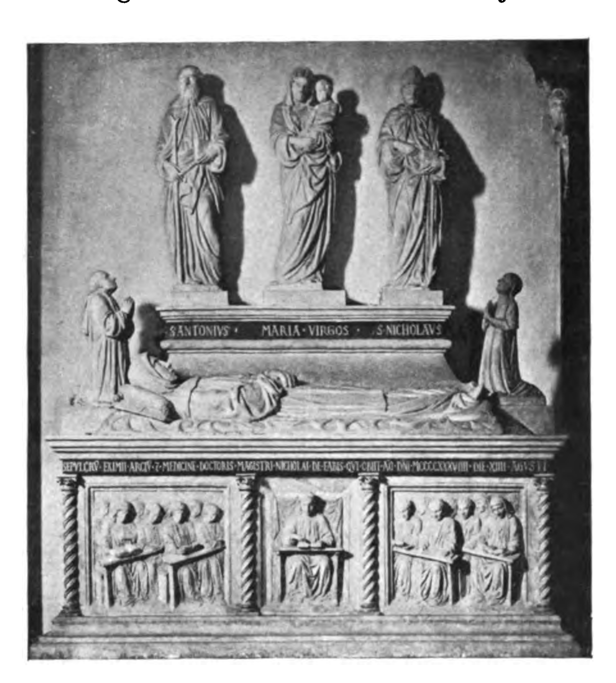



Fig. 312. — Tombeau de maître Nicolas di Fabio.

Il n'eut pas d'élèves proprement dits, ou plutôt ne laissa pas d'école. Giovanni di Turini, qui eut une part importante aux travaux des Fonts baptismaux, où il fondit les bas-reliefs de la *Naissance* et de la *Prédication de saint Jean-Baptiste*, les statuettes de la Prudence, de la Justice et de la Charité et les *Putti* du couronnement, fut son collaborateur plus que son élève. Il laissa par testament un legs à Cino di Bartolo Battilori, qui avait travaillé avec lui à Bologne, qu'il chérissait particulièrement et qui paraît, si les accusations portées contre lui étaient fondées, avoir été bien peu digne de cette faveur. Ses autres collaborateurs furent surtout Niccolo dell'Arca, qui devait exécuter la plus grande partie de l'autel placé au-dessus de l'*Arca* de San Domenico à Bologne, Nanni de Sienne, Antonio Federighi di Tolomei, Pietro del Minella qu'il signalait lui-même, à la fin de sa vie, comme le plus habile ornemaniste de Sienne.... Nous réservons pour la suite de cette histoire ce qui concerne l'œuvre d'un autre sculpteur siennois, Lorenzo Vecchietta. A vrai dire, comme l'a excellemment écrit M. Marcel Reymond, Jacopo della Quercia n'eut qu'un « élève », qui se fit attendre un siècle, — et ce fut Michel-Ange, en qui devait revivre aussi quelque chose de l'âme de Donatello.

Les débuts de Donatello. — Il s'appelait de son vrai nom Donato di Niccolo di Betto Bardi. C'est ainsi qu'il est désigné le plus souvent dans les documents officiels, notamment dans les déclarations de biens

qu'il dut faire conformément à la loi florentine sur l'impôt du revenu; mais il adopta aussi, pour la signature de plusieurs de ses œuvres, le diminutif que lui avaient donné les siens et que la gloire devait consacrer. Son père, cardeur de laine, citoyen ardemment mêlé aux querelles politiques de son pays, conspirateur impénitent, fut plusieurs fois exilé et même condamné à mort, et c'est sans doute de l'âme paternelle que Donatello reçut cette *terribilita* que ses compatriotes admiraient dans ses sculptures. Sa mère, Monna Orsa, vieillit au foyer de son fils, qui devait recueillir également une de ses sœurs et son neveu. Au moment de sa naissance — moment incertain, qu'il semble avoir tour à tour fait varier lui-même entre les années 1382 et 1387 et que l'on s'accorde aujourd'hui à fixer, selon de simples vraisemblances, en 1386 — ses parents habitaient Florence, près de la Porta Romana, au quartier de San Pietro in Gattolino.



Phot. Alinari.

FIG. 313. — Saint Jean l'Evangéliste. Statue marbre par Donatello. (Dôme de Florence.)

*PREMIERS TRAVAUX POUR LE DOME ET OR SAN MICHELE.* — De même que son ami Brunelleschi, Donatello fit son apprentissage d'orfèvre; mais c'est comme sculpteur, tailleur de pierre et de marbre qu'il se révèle d'abord à nous. L'intervention d'un tel homme est assurément l'un des grands faits de l'histoire de l'art au xv$^{e}$ siècle, et pourtant rien ne ressemble moins à un coup de théâtre que l'apparition de ses premières œuvres. C'est dans les chantiers de la cathédrale que nous le rencontrons tout d'abord. Les comptes de 1406 établissent qu'au mois de novembre il y travaillait pour la « Porta della Cintola » à deux statuettes de prophètes, dont on achevait de lui payer le prix le 7 février 1408. Ces deux statuettes, juchées sur deux pinacles de chaque côté du bas-relief de Nanni di Banco (voir tome II, page 648, fig. 399), ont longtemps passé inaperçues, tant elles se confondent pour le style général avec la moyenne de la production des maîtres qui collaboraient alors à l'œuvre du Dôme, et c'est seulement

quand on a été averti par un texte, que l'on a remarqué entre l'attitude et la composition du petit prophète, fièrement campé la main sur la hanche, à droite du tympan, et le *David* du Bargello une évidente parenté.

Au moment où il touchait le solde du payement de ces figurines, d'autres travaux plus importants lui étaient déjà confiés, et c'est à la cathédrale et à Or San Michele qu'il faut suivre la formation de ce qu'on peut appeler sa première manière jusqu'au moment où il sculptera les extraordinaires prophètes du Campanile. On ne saurait mieux définir l'évolution marquée des uns aux autres qu'en reprenant la formule même de Tschudi : « *passagio delle slanciate forme gotiche al piu audace realismo* ». Entendons par « gothique », le style des maîtres de la fin du XIVe siècle, tel que nous l'avons caractérisé à propos de Nanni di Banco et tel que, dans les premières années du Quattrocento, les Bernardo Ciuffagni, les Niccolo d'Arezzo, les Bicci di Lorenzo, au Dôme même, à Or San Michele et dans le *Couronnement de la Vierge* de San Egidio le continuaient en le vivifiant.

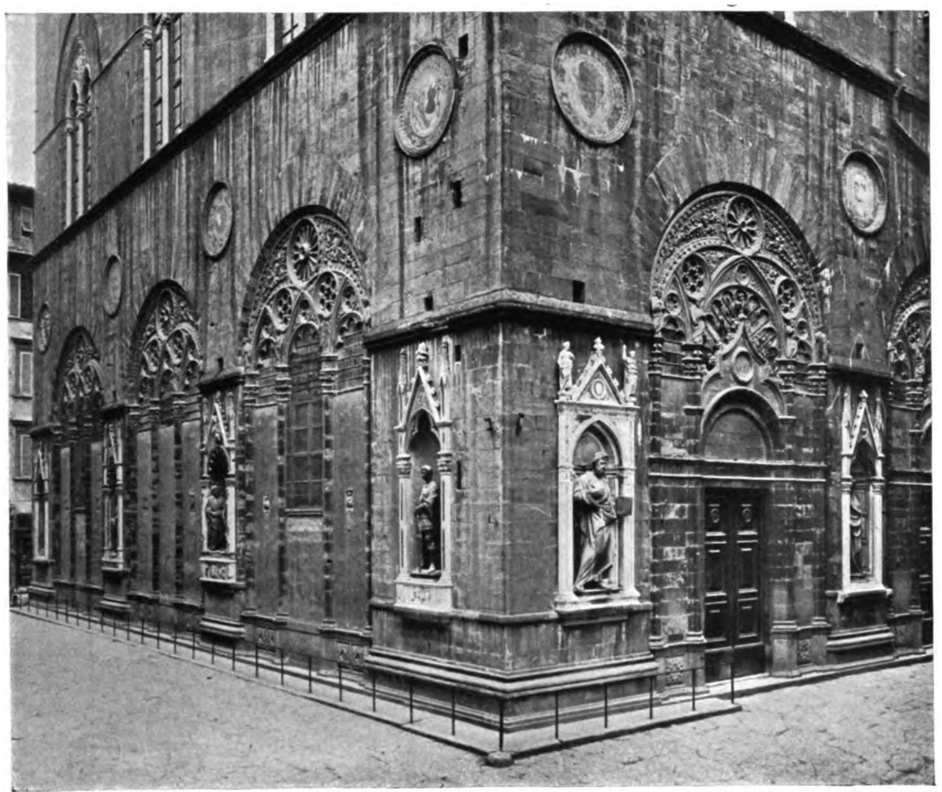
Le 20 février 1408, Donatello recevait la commande de la statue colossale d'un prophète en stuc (aujourd'hui perdu), destiné à servir de pendant à un autre prophète de Nanni di Banco, *super sprono unius tribunæ* dans l'intérieur du Dôme, et quelques mois après, pour la façade, celle d'un Saint Jean l'Évangéliste en marbre. Entre la commande et le dernier paiement, sept ans s'écoulèrent (12 décembre 1408 — 5 décembre 1415); l'œuvre était en train en 1412, comme en témoignent des à-comptes reçus par le sculpteur, mais elle n'avait pas beaucoup avancé trois ans après, puisque, le 16 avril 1415, Donatello était averti qu'il serait frappé d'une peine disciplinaire si, avant la fin de l'année courante, il n'avait tenu ses engagements. Les fabriciens de Sainte-Marie-des-Fleurs ne perdirent rien pour avoir attendu. Le Saint Jean est le premier chef-d'œuvre de Donatello et reste l'un des chefs-d'œuvre de la statuaire florentine. Il est assis, comme toutes les statues du groupe des Évangélistes destinées à la façade, que Niccolo d'Arezzo et Nanni di Banco avaient déjà exécutées; il se rattache par toutes les caractéristiques de son style aux œuvres de ces maîtres, — mais une force individuelle, une ardeur singulière, une héroïque fierté l'animent; même dans le repos, il aspire à l'action. Ce n'est pas ici le disciple bien aimé qui pleurait contre la poitrine du Christ à l'annonce de la trahison; c'est le visionnaire farouche de Patmos. Ses sourcils plissés, sa tête impérieuse regardent vers l'avenir où, d'un siècle à l'autre, le Moïse de Michel-Ange se dressera pour lui répondre....

Toutes les autres statues qu'il fut appelé à exécuter pendant cette période, tant pour le Dôme que pour Or San Michele, sont également en marbre, mais debout. L'attribution du Saint Pierre d'Or San Michele a été contestée et aucun texte ne l'authentique; mais quelques détails d'exécution, notamment le plissé des bords du manteau que l'on retrouve



identique dans le Saint Marc, le David, tant d'autres œuvres du maître, confirment la tradition. Tout ce qu'on en peut dire, c'est qu'il témoigne, s'il doit être maintenu à Donatello, que le jeune sculpteur était encore assez gauche à s'assimiler la manière de ces *togati* romains, dont l'influence s'était fait déjà si souvent constater, et qu'il exagérait la rondeur massive des têtes de ses modèles.

Le Saint Marc — que l'*Arte de' Linaiuoli* lui commandait le 3 avril

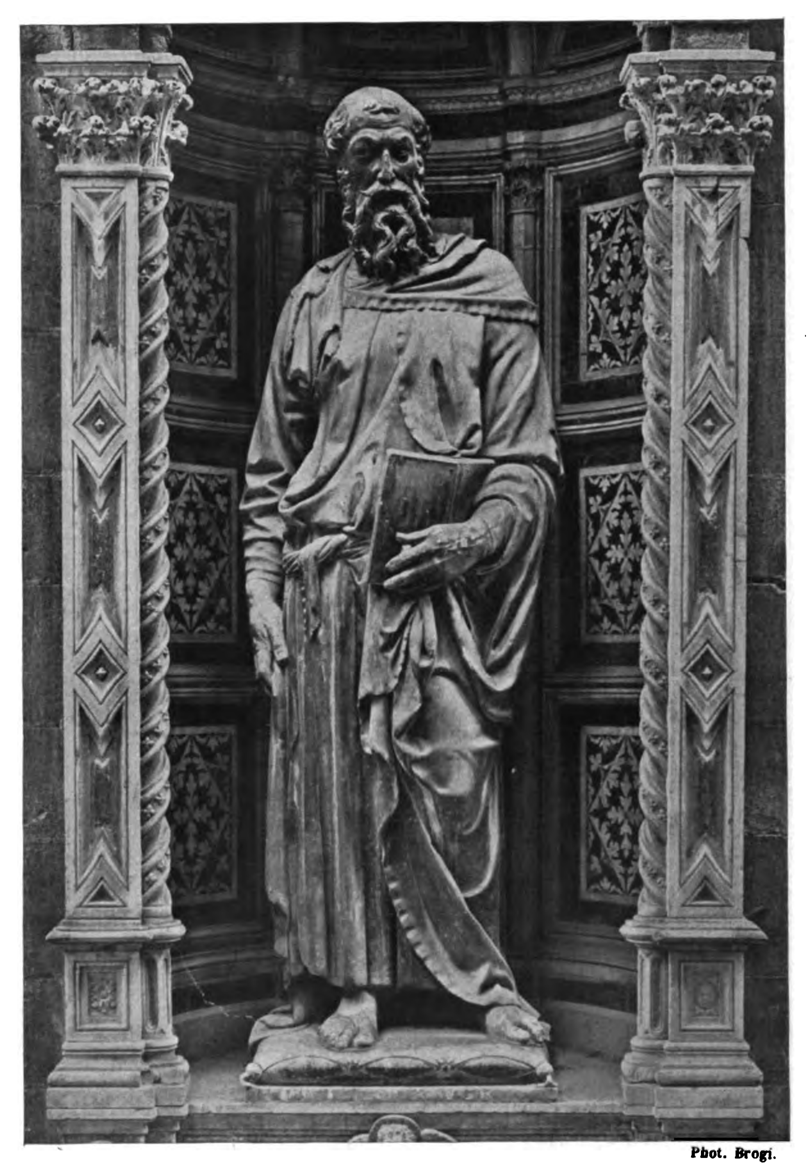


Phot Brogi.

Fig. 314. — Église d'Or San Michele, Florence.

1411, sous cette condition expresse qu'il serait achevé et mis en place dans la niche, à laquelle on travaillait dès le 25 avril, avant le 1er novembre 1412, — d'allure plus fière, avec une nuance d'affectation dans sa dignité, vaut incontestablement mieux que le Saint Pierre, mais se rattache aux mêmes influences... A Or San Michele, comme à Sainte-Marie, Donatello allait donner un chef-d'œuvre avec le Saint Georges, que la corporation des corroyeurs lui avait commandé et qui fut mis en place en 1416. La statue originale, recueillie au Bargello, a été remplacée dans la niche d'Or San Michele par un moulage coulé en bronze, — du moins n'a-t-on pas touché au charmant bas-relief du Combat contre le dragon, où la figurine de la petite princesse est comme la première esquisse de l'*Espérance* qu'il devait,

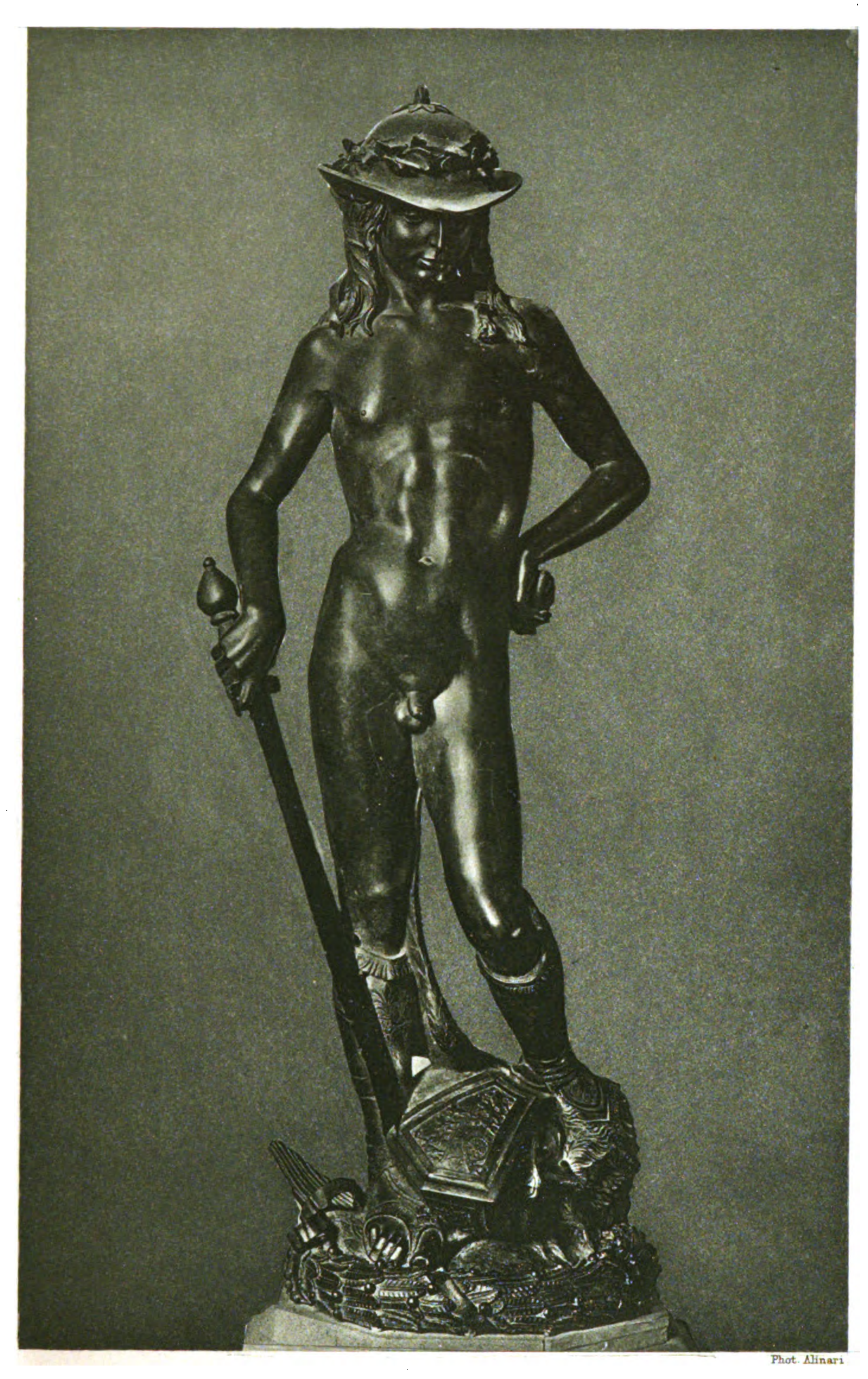
dix ans plus tard, modeler pour les Fonts baptismaux de Sienne. Il est impossible de ne pas évoquer, devant le fier chevalier italien de Donatello, le Saint Théodore pensif et doux qui, depuis plus de cent cinquante ans,



Phot. Brogi.

FIG. 315. — Saint Marc, par Donatello. Église d'Or San Michele.

veillait au portail méridional de notre cathédrale de Chartres (voir tome II, p. 171, fig. 129). Il y a plus d'impétuosité, et comme une combativité plus menaçante, une individualité plus impatiente dans le héros de Donatello dont la tête se redresse et dont le sourcil se fronce avec une expression de défi; il est le frère juvénile et charmant de ce *David vainqueur de Goliath*,



Phot. Alinari

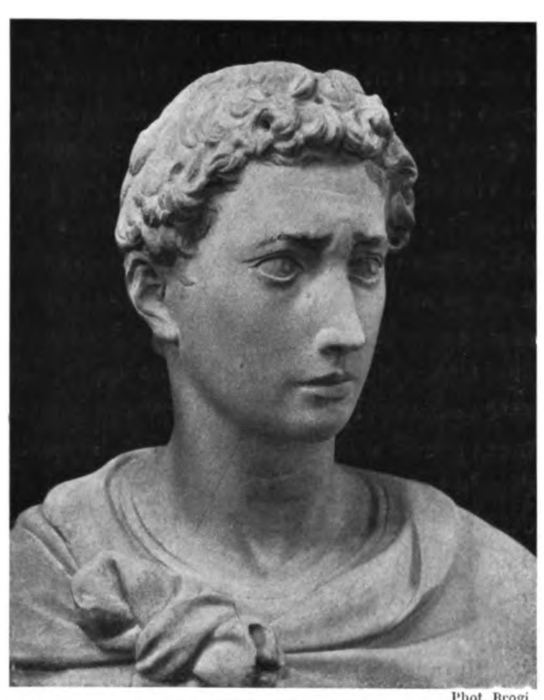
DONATELLO _ DAVID, statue bronze
(Musée du Bargello, à Florence)



Librairie Armand Colin Paris.

qui, au moment où lui-même prenait place dans sa niche d'Or San Michele, était transporté de l'Œuvre du Dôme au Palais de la Seigneurie (20 août 1416) et se voit aujourd'hui au Musée national.

*LES STATUES POUR LE CAMPANILE.* — C'est à cette date que se placent les premiers travaux qui lui furent commandés pour le Campanile. Le 11 mars 1416, les fabriciens de la cathédrale lui faisaient verser un à-compte pour deux statues, dont l'une était le Saint Jean-Baptiste de la face occidentale du Campanile, qui se rattache au David mais lui reste inférieur. Il est difficile d'identifier toutes les œuvres pour lesquelles divers paiements lui furent comptés entre les années 1416 et 1425; mais c'est au cours de ces dix années que fut exécutée l'extraordinaire série de ces figures, dont quelques-unes abandonnées à des collaborateurs, comme l'Abraham (terminé par Giovanni di Bartolo, surnommé le Rosso), sont peu expressives, dont les autres marquent dans la manière de Donatello une brusque évolution. Ces statues sont surtout celles de Jérémie ou Ézéchiel, d'Habacuc, et celle du prophète chauve, populaire sous le surnom de « Zuccone », tiré de sa calvitie. Un réalisme audacieux, épris de vérité, de vie, de laideur expressive, s'y manifeste avec une sorte d'intransigeance passionnée (fig. 319); en même temps, la draperie s'y alourdit par endroits en paquets de plis tourmentés, agités et profonds, où l'on dirait que passe tout à coup quelque réminiscence ou influence de l'atelier de Claus Sluter.... Et c'est ici le lieu de rappeler l'histoire contée par Ghiberti au second de ses *Commentaires*. « Dans la ville de Cologne en Allemagne, existait un sculpteur très habile. Il fut de grand talent et attaché au service du duc d'Anjou, pour qui il fit beaucoup d'œuvres, entre autres un rétable en or massif, d'un beau travail. Ses ouvrages par leur fini rappelaient ceux des anciens sculpteurs grecs. Il excellait dans les têtes et toutes les parties nues du corps. Il ne manquait à ses statues que d'être trop



Phot. Brogi.

FIG. 316. — Tête du Saint Georges de Donatello.
(Musée national, Florence.)

ramassées dans leurs proportions.... J'ai vu un très grand nombre de plâtres moulés sur ces statues; il y avait une grâce exquise dans ses œuvres.... Il vit détruire le retable en or qu'il avait fait avec tant d'amour et d'art, lorsque les finances du duc furent épuisées. Alors, voyant que tout le fruit de son effort allait s'évanouir, il tomba à genoux et, élevant les bras vers le ciel, il s'écria : « O Seigneur... ne permets pas que j'aille « chercher un autre que toi; aie pitié de moi. » Ensuite, après avoir distribué aux pauvres tout ce qu'il possédait, il se retira dans une grotte sur une montagne, et là, il fit pénitence jusqu'à la fin de ses jours. Tout cela eut lieu avant l'avènement du pape Martin (1417). Des jeunes gens qui voulaient se faire sculpteurs me dirent qu'il était peintre autant que sculpteur.... Les jeunes gens qui voulaient ses leçons allaient le visiter et l'abordaient avec des prières. Il les accueillait toujours humblement, leur donnait de sérieux enseignements dans lesquels il faisait entrer les mesures et les proportions et leur traçait des modèles. Artiste d'un grand talent, il mourut dans son ermitage en saint, ayant été non moins excellent dans sa vie que dans son art. »

Courajod, commentant ce texte, infiniment précieux mais qui reste assez obscur, l'interprétait à peu près comme il suit : par « anciens sculpteurs grecs » Ghiberti entendait sans doute les traditions et l'esprit de l'école byzantine, et par « le grand fini de la sculpture », la recherche du détail; il notait, en outre, en même temps qu'une grande supériorité d'exécution dans la tête et les parties nues du modèle, un grave défaut, les proportions trapues des figures. Or, tous ces traits caractéristiques ne s'appliqueraient-ils pas assez bien à quelque artiste septentrional de l'atelier de Claus Sluter, dont l'avenir aura à retrouver le nom, mais dont nous pouvons surprendre ici l'intervention, comme dans l'œuvre de Jacopo della Quercia qui, vers la même époque, subit, dans le traitement des draperies, une évolution analogue.

Quant au duc d'Anjou dont parle Ghiberti, Courajod l'identifiait avec Louis II, et M. Émile Bertaux, serrant de plus près encore les coïncidences historiques, a établi que ce fut après la bataille de Roccasecca, livrée entre les troupes de Ladislas de Hongrie et de Louis d'Anjou, que celui-ci, trop pauvre pour profiter de son incertaine victoire, dut livrer aux fondeurs son beau retable d'or, puis rentra en France et à Angers où il mourut en 1417, l'année même de l'avènement du pape Martin. C'est donc en 1411 exactement que l'orfèvre « colonais » se serait établi dans son ermitage de montagne, et qu'aurait commencé cette sorte d'apostolat à la fois mystique et artistique dont Ghiberti a montré l'efficacité en son charmant récit, et dont nous pourrions être tentés de reconnaître l'influence dans l'évolution qui s'accentua vers la même époque dans le style de deux grands maîtres italiens, comme dans la

manière de sculpteurs encore anonymes, tels que « le maître de la chapelle Pellegrini ».

Les difficultés toutefois se multiplient dès qu'on veut arriver à quelque précision. Est-ce bien d'une œuvre slutérienne que le texte de Ghiberti éveille l'image dans l'esprit du lecteur? Il y a sans doute « les proportions trop ramassées des figures »; mais il y a aussi la « grâce exquise » et ce « fini » dont il n'est pas démontré que l'interprétation de Courajod donne la traduction exacte. Sans doute, l'influence de l'art septentrional sur l'art italien est incontestable; l'accueil qui sera fait en



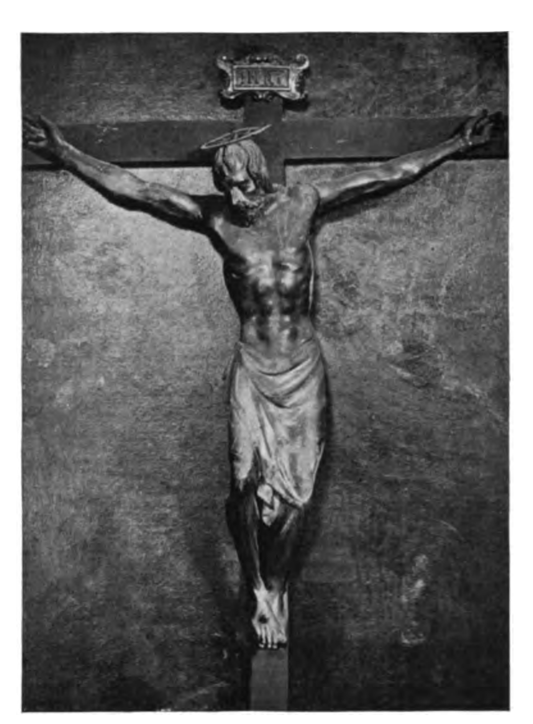
Phot. Alinari.

FIG. 517. — Face occidentale du Campanile : Saint Jean-Baptiste, le « Zuccone », Jérémie (?), Abdias. (Les trois premiers par Donatello, le dernier par Rosso.)

Italie, au cours du xv$^{e}$ siècle, aux peintres venus de France ou de Flandre, comme Jean Fouquet ou Roger Van der Weyden, — sans parler de plusieurs autres moins glorieux — prouvera que, à l'époque la plus brillante du Quattrocento, l'art du Nord conservait encore tout son prestige de l'autre côté des Alpes, et pourtant on en est réduit à de simples à peu près dès qu'on en vient à confronter les œuvres, à chercher le point exact du contact, la preuve évidente de l'action de l'une sur l'autre, les rapports de cause à effet.

Pour ce qui concerne Donatello, contentons-nous de dire qu'entre 1416 et 1425, des statues paraissent dans son œuvre, dont le réalisme, l'individualisme presque farouche tranche de façon saisissante sur tout ce qui les entoure — et je rangerai dans ce groupe le crucifix en bois de Santa Croce, que l'anecdote partout citée de Vasari a rendu populaire, ce « paysan » dont se serait étonné et indigné Brunelleschi, cet « homme de

douleur » dont tant de maîtres septentrionaux avaient déjà évoqué aux yeux des fidèles les traits émaciés et dont Claus Sluter avait dressé l'image pathétique sur le calvaire de Champmol (voy. page 391). — Ajoutons que, dans les draperies de quelques-unes de ces figures, — dont le *Saint Louis de Toulouse* en bronze d'Or San Michele (1418; aujourd'hui à Santa Croce), est à ce point de vue l'une des plus caractéristiques — des plis lourds se massent, s'enflent et se creusent de façon à rappeler, sans les imiter absolument, les prophètes du Puits de Moïse. — Il faut observer d'ailleurs que la figure juvénile de ce Saint Louis reste tout à fait impersonnelle et conventionnelle; ce que Vasari explique en racontant que Donatello avait à dessein mis la tête d'un sot sur les épaules de celui qui avait été assez fou pour refuser une couronne... Mais Vasari n'est jamais à court d'anecdotes et au besoin d'inventions. Avouons que nous sommes, pour le moment, impuissants à *démontrer* qu'il y eut communication directe d'un atelier à l'autre. N'oublions pas surtout que nous sommes, avec Donatello, en présence d'une personnalité étonnamment riche et diverse, capable de passer avec une impétuosité déconcertante d'un bout à l'autre de l'immense domaine de l'art contemporain, amalgamant et transformant au creuset de son âme ardente tout ce que la nature, la réalité, les œuvres antiques et modernes lui suggéraient à la rencontre, sans que nous puissions prétendre à pénétrer dans le mystère de vie intérieure où s'élaboraient ses chefs-d'œuvre.



Phot. Alinari.

FIG. 318. — Crucifix en bois, par Donatello. (Église de Santa Croce.)

Quel que soit le modèle qui, de son gré ou non, ait posé devant Donatello, il est certain que les prophètes du Campanile, — j'entends le Zuccone, le Jérémie et l'Habacuc[1] — sont des portraits. Il est démontré aujourd'hui qu'on ne saurait y reconnaître le Pogge, et d'autres noms ont été proposés qui restent douteux; mais ce qui ne l'est pas, c'est qu'un

1. Les inscriptions gravées au-dessous de quelques-unes de ces figures : *David, Salomon*, se rapportent à d'anciennes statues enlevées pour faire place à celles de Donatello.

homme, un individu avec toutes ses particularités physionomiques est là, vivant, ironique et pensif, qui semble avoir reçu les confidences de l'esprit même de Donatello, plein de mépris pour les élégances conventionnelles, tour à tour facétieux, bourru et passionné. Il a campé ses prophètes, en leurs niches du Campanile, dans l'attitude de la médita-



Phot. Alinari.

Fig. 519. — Le prophète Jérémie (ou Ezéchiel ?), par Donatello. (Campanile de Florence.)

tion; mais le Saint Jean-Baptiste se rattache encore à la série des jeunes éphèbes héroïques, dont le Saint Georges et le David sont les plus beaux représentants. Jérémie et le Zuccone laissent tomber le long du corps leur main droite musclée et nerveuse; l'un ramène la gauche contre la poitrine, l'autre l'appuie, le bras à demi ployé, sur sa cuisse, — et l'un et l'autre, le talon gauche à peine soulevé, semblent s'arrêter un moment, tout entiers à leur pensée. Habacuc, les deux pieds posés à terre, le torse légèrement renversé, dans une attitude plus conventionnelle d'ailleurs, montre de l'index, sur un phylactère qu'il vient de dérouler, un

texte aujourd'hui effacé.... Si personnelles et vivantes d'une vie propre que soient ces admirables figures, on pourrait leur trouver encore dans l'innombrable iconographie des prophètes, sinon des ancêtres directs, du moins, à travers les siècles, des précurseurs et des équivalents. S'il avait pu le connaître, Donatello n'eût-il pas aimé d'une tendresse fraternelle le petit prophète qui, assis au sommet de la rose méridionale de Reims, regarde passer, sous ses pieds, les hommes et la vie? (Voir tome II, page 175, fig. 133). De ce prophète rémois au « Zuccone » n'y a-t-il pas comme une filiation spirituelle, dont l'évidence nous frappe mais dont la généalogie nous échappe? Un texte, retrouvé dans les Archives de Savoie par MM. Dufour et Rabut, nous a appris qu'en 1416, l'année même où Donatello commençait à travailler à ses premières statues pour le Campanile, un peintre vénitien, Gregorio Bono, au service d'Amédée VIII, avait été spécialement envoyé de Chambéry à Lyon, *pro pingendo portalia Ecclesiæ Sancti Johannis de Lugduno et dicto domino depicta apportando* — et M. C. de Mandach a ingénieusement supposé que Donatello avait pu connaître ces copies et s'en inspirer quand il modela les panneaux des portes de la sacristie de San Lorenzo. La *démonstration*, même sur ce point, n'est pas possible et rien ne nous autorise à imaginer que Donatello ait connu même l'existence de la cathédrale de Reims, — mais son génie reprit, rajeunit et vivifia, sans le savoir, ce qu'un des grands imagiers anonymes du moyen âge français avait déjà conçu.

Au point où nous en sommes arrivés, Donatello nous apparaît donc, dans une série historique ininterrompue, empruntant à la tradition d'une part, à la nature de l'autre, les éléments que son génie féconda. Il n'a guère encore pris à l'art antique que ce que ses contemporains et aînés avaient déjà utilisé, et nous avons pu le suivre, à travers ses années de début, sans faire allusion au voyage de Rome qu'il aurait, dès 1403, accompli avec son ami Brunelleschi. Sur le fait même du voyage, il reste le témoignage du pseudo-Manetti, repris par Vasari, et contre cette double affirmation, dont la première est presque contemporaine, on ne peut élever que des négations, vraisemblables en bonne logique mais purement hypothétiques. Le fait en soi importe peu d'ailleurs, si les conséquences qu'on en avait tirées ne sont plus admises. La question principale en effet n'est pas de savoir si Donatello alla à Rome dès 1403, mais bien s'il rapporta de ce voyage des impressions ou des enseignements dont l'influence se fit sentir dans ses premières œuvres. C'est ce que prétendait l'ancienne critique. Du jour où Donatello commença à sortir du long oubli où l'avaient laissé les XVII[e] et XVIII[e] siècles et à être relevé de la condamnation sommaire que Rumohr lui-même portait encore sur son œuvre, c'est par l'influence exclusive de l'art antique que l'on voulut expliquer toute la « Renaissance ». Le voyage de 1403 devint dès lors

comme la grande et féconde initiation d'où tout avait procédé; Brunelleschi et Donatello y avaient reçu l'étincelle sacrée; leurs yeux s'étaient tout à coup ouverts à la beauté antique, et comme on frappe les trois coups pour .commencer le spectacle, ils avaient donné le signal de la « Renaissance »! Il existe justement dans l'œuvre de Donatello, un bas-relief dont le style ou plutôt l'encadrement architectural, déjà tout classique, s'offrait complaisamment comme une illustration décisive de ces théories : c'est l'*Annonciation* de Santa Croce (voir planche VI). La chapelle Cavalcanti, où elle est placée, fut consacrée en 1406; on s'emparait de cette date certaine comme d'un argument sans réplique et on ne se préoccupait point d'expliquer comment Donatello, après ce coup d'éclat, avait pu redevenir le « gothique » qu'il se montre dans toutes les œuvres dont nous avons parlé. Schmarsow, le premier, avait signalé l'impossibilité d'admettre pour l'*Annonciation* la même date que pour la consécration de la chapelle; le style des figures se rapporte plutôt à celui des statuettes de l'*Espérance* pour les fonts baptismaux de Sienne (1427), et celui de la décoration architecturale, que Vasari loue comme étant déjà *alla grottesca*, ferait plutôt penser que c'est après son séjour à Rome en 1433 et après l'exécution de l'autel de Saint-Pierre que Donatello exécuta les bas-reliefs de la chapelle Cavalcanti, et cette opinion, soutenue par M. Marcel Reymond, est très vraisemblable; personne en tout cas ne maintient plus la date de 1406. Pour s'initier à la grammaire ornementale de l'antiquité, Donatello avait eu d'ailleurs, sans parler de Brunelleschi, un maître qualifié dans la personne de l'architecte-sculpteur qui fut pendant quelques années, à partir de 1425, son collaborateur assidu : Michelozzo Michelozzi, l'un des premiers pionniers de la Renaissance classique. Mais avant d'étudier les monuments qui furent le produit de cette collaboration, il faut dire quelques mots d'une série d'œuvres, à peu près contemporaine des dernières statues pour le Campanile.

Plusieurs travaux de cette période, signalés par des textes, sont perdus ou n'ont pu être identifiés; mais il importe d'en retenir quelques indications utiles. En 1415, Donatello, avec Brunelleschi, exécutait pour le Dôme une statue en marbre doré; en 1418, en même temps que Brunelleschi et Nanni di Banco, il était appelé à fournir un modèle pour la coupole de Sainte-Marie; il en touchait le paiement en décembre 1419 et, au cours des années suivantes, il est encore question dans les comptes de *dessins* de sa façon pour le même objet. C'est donc que, avant toute collaboration avec Michelozzo, il avait déjà autorité comme architecte. En outre, dès 1412, il avait été inscrit, avec la double mention de sa qualité d'orfèvre et de tailleur de pierre, *orafo e scarpellatore*, dans la corporation des peintres de Saint-Luc; c'est donc encore que, bien avant d'avoir concouru avec Ghiberti aux cartons de vitraux pour la cathédrale,

il s'était fait connaître par des travaux de peinture. Quant à son métier de sculpteur, il ne chômait jamais; il faut ajouter à tout ce que nous avons déjà signalé pour cette période, le lion de pierre, le *Marzocco*, qu'il fit pour l'escalier du palais pontifical près de Santa Maria Novella (entre 1418 et 1421) et qui est aujourd'hui au Musée du Bargello, et plusieurs ouvrages en bronze. Il devait trouver dans cette matière, docile et résistante, complaisante à toutes les hardiesses de l'inspiration, à toutes les recherches de mouvement et de silhouettes, essentiellement précise et plastique, sa collaboratrice préférée dans la seconde moitié de son œuvre.

Nous n'avons pas à revenir sur le *Saint Louis* de Santa Croce que des revirements politiques firent déposer de la niche d'Or San Michele où l'avaient placé les Guelfes et où le groupe du *Christ et saint Thomas* de Verrochio lui fut substitué. En 1423, les fabriciens de la cathédrale d'Orvieto lui commandèrent pour les fonts baptismaux une statuette de *Saint Jean-Baptiste*, en bronze doré; elle ne fut jamais *livrée* et rien ne prouve même qu'elle fut exécutée, quoique Donatello eût touché, le 29 avril 1423, une provision de cire pour son esquisse. M. Bode a cru la reconnaître dans une statuette du Précurseur provenant du palais Strozzi et acquise par le Musée de Berlin. Saint Jean-Baptiste n'est plus ici l'enfant souriant et pensif, compagnon du petit Jésus, dont Donatello avait taillé le buste dans un exquis bas-relief en *pietra serena* (Musée du Bargello); ce n'est pas non plus le fier adolescent, frère de saint Georges, qu'il avait sculpté pour le Campanile ni le maigre, imberbe et encore gracieux éphèbe de la Casa Martelli, ni même le Précurseur déjà plus ascétique qu'on voit, au Bargello, s'acheminer vers le désert.... C'est un homme dans la force de l'âge, à la figure énergique, au grand front dénudé, qui fait déjà pressentir le vieillard hirsute, le farouche mangeur de sauterelles, qu'à la fin de sa vie il taillera pour Sienne. Les draperies un peu sèches et anguleuses de la statuette de Berlin n'ont, il est vrai, rien de commun avec celles du *Saint Louis* et la fonte n'en est pas parfaite; mais le morceau est très « donatellesque » et l'attribution plausible. Si elle était confirmée, et si l'exécution était maintenue à cette date, encore qu'elle donne l'impression d'être plus tardive, on pourrait admettre que Michelozzo, qui, en 1423, passait de l'atelier de Ghiberti dans celui de Donatello, aurait participé au travail de la fonte.

Aucun doute ne saurait subsister pour le bas-relief des fonts baptismaux de Sienne : le *Festin d'Hérode*. C'est, à cette date, une des œuvres capitales du maître. La commande en remontait à plusieurs années; il y travaillait en 1425 et recevait alors 50 livres, primitivement destinées à un bas-relief que Jacopo della Quercia n'avait pas livré. En 1427, il complétait la décoration des fonts par les charmantes statuettes de l'*Espé-*



*rance* et de la *Foi* et par quatre *putti* nus. Dans l'histoire et ce qu'on pourrait appeler l'évolution du bas-relief donatellesque, ce *Festin d'Hérode* a une grande importance; il est d'une facture tout à fait différente de celle, presque contemporaine, de l'*Assomption de la Vierge* du tombeau Brancacci et représente le stade intermédiaire entre le *Combat de saint Georges contre le dragon* d'Or San Michele et les bas-reliefs tumultueux et grouillants de



Phot. Alinari.

FIG. 520. — Le Festin d'Hérode, par Donatello. Fonts baptismaux de Sienne.

Padoue. Un fond d'architecture, parti d'arcades en perspective qui prolongent et en même temps précisent et scandent l'espace, sert de support à la composition; celle-ci, par la force et l'homogénéité de la conception et de la facture, semble tout entière « prise dans la masse »; on dirait qu'elle surgit de l'intérieur même du bloc de bronze; la matière se modèle, comme un organisme vivant, au rythme de la volonté créatrice. La mise en scène et les qualités « narratives » n'y perdent rien d'ailleurs de leur spontanéité et de leur vivacité expressives; le sujet est traité, les sentiments des personnages sont indiqués avec un goût de réalité qui s'alimente à la source même de la vie : c'est un convive qui, à l'apparition de

la tête coupée du Précurseur, se rejette violemment en arrière en se cachant les yeux, des enfants qui fuient épouvantés.... Du fin *stiacciato* ménagé dans le fond, aux saillies du premier plan, tous les reliefs et les « volumes » s'ordonnent, s'engendrent, s'animent avec une clarté de logique puissante.... Autant la porte du Paradis est œuvre de peintre, autant l'on sent ici la pensée et la main d'un sculpteur.

De ce *Festin d'Hérode*, on rapprochera deux bas-reliefs en marbre, la *Flagellation du Christ* de la Casa Peruzzi, aujourd'hui au Musée de Berlin, et la *Danse de Salomé* du musée Vicar à Lille, morceaux éminemment « donatellesques » ; mais c'est de l'*Assomption* du monument Brancacci qu'il convient de rapprocher la *Remise des clefs à saint Pierre*, du South Kensington Museum.

Un autre travail en bronze marque ce passage de Donatello à Sienne (1427) : la belle plaque tombale de l'évêque Pecci (mort en 1426), couché dans ses habits pontificaux, la tête légèrement inclinée sur un coussin, coiffé de la mitre, les mains croisées sur la poitrine. Deux *putti* déroulent à ses pieds une large banderole où sont gravées les armes du prélat et son épitaphe.

Collaboration de Donatello et de Michelozzo. — Michelozzo Michelozzi, qui, en 1423, était entré comme aide dans l'atelier de Donatello, son aîné d'une dizaine d'années, devenait en 1425 son collaborateur et son associé. Dans une déclaration de 1427 aux agents du fisc, il reconnaît exercer son art, comme « compagno di Donato di Nicholo di Betto Bardi, detto Donatello », et avoir entrepris en commun avec lui, depuis « deux ans environ », pour le baptistère de Saint-Jean, la sépulture de « Masser Balthazar Coscia, cardinal di Firenze, *e anchora non è finita* ». Les dates du début et de l'achèvement du travail restent donc, à quelques mois près, incertaines et aussi la part exacte de collaboration de chacun des associés. Parce que Michelozzo fut surtout architecte, il paraissait logique de lui attribuer l'invention de l'ensemble du monument; mais Balthazar Coscia, qui, après avoir été déposé du trône pontifical qu'il avait occupé sous le nom de Jean XXIII, s'était retiré à Florence, était mort en 1419 et son testament avait désigné pour l'exécution de son tombeau, dont il indiquait l'emplacement, un groupe de citoyens notables, parmi lesquels Niccolo da Uzzano[1], que nous avons vu présider la commission des portes du baptistère. Il ne semble guère vraisemblable que les exécuteurs testamentaires de

1. On a contesté, au point de vue iconographique, l'attribution traditionnelle du buste en terre cuite polychromée de Niccolo da Uzzano par Donatello. L'œuvre, où l'on a voulu reconnaître les traces d'un de ces moulages après décès souvent pratiqués alors, est fort belle, mais gâtée par un moderne badigeonnage à l'huile.



Coscia aient attendu six ans avant de s'occuper de leur mission; et la « collaboration » de Michelozzo et de Donatello ne datant que de 1425, c'est probablement à Donatello qu'ils s'adressèrent d'abord. D'autre part on voit dans les comptes que l'un des exécuteurs testamentaires de l'ancien pape, Bartolomeo di Taldo Valori achetait, en 1426 seulement, quatre pièces de marbre pour la sépulture; l'exécution du tombeau ne fut donc mise en train qu'après la constitution de l'association Donatello-Michelozzo.



Phot. Alinari.

FIG. 321. — Tombeau de Balthazar Coscia, par Donatello et Michelozzo. Baptistère de Florence.

Quand on analyse l'architecture du monument, déjà et précocement *classique*, si différent de tous les partis d'architecture qui, *jusqu'à cette époque*, avaient, à Or San Michele, servi de cadre aux œuvres de Donatello, il paraît impossible d'évincer Michelozzo d'une pareille conception. Quant à l'exécution, la question se complique encore de l'intervention de Pagno di Lapo, à qui quelques critiques attribuent la Madone à mi-corps sculptée sous le dais au-dessus du gisant. L'exécution, en effet, ne se révèle pas avec évidence comme étant de la main du maître; on en peut dire autant de toutes les figures du soubassement, d'où sa pensée pourtant n'est pas absente.

Laissons donc ce monument « indivis » entre les deux associés; quelle que soit la part de chacun d'eux dans l'invention et l'exécution, il se dresse en tête de la série des tombeaux de la Renaissance, dont il manifeste déjà tous les caractères. Il se rattache, certes, à ceux de l'époque antérieure, il se compose des mêmes éléments; mais il a une expression différente. La figure du gisant y est comme exaltée dans la mort; le tombeau prend une allure triomphale; il est consacré à la mémoire,

à la gloire d'un individu; la pensée chrétienne y intervient bien encore par ses symboles, mais déjà elle s'y montre moins exigeante et moins efficace.

L'empreinte donatellesque, l'intervention directe du maître se reconnaîtrait plutôt dans la figure du gisant, dont la fonte est d'ailleurs très vraisemblablement de Michelozzo, et surtout dans les deux *putti* qui, sur le sarcophage, tiennent le cartel où se lit l'épitaphe.

Pendant qu'ils mettaient la dernière main à ce monument, Donatello



Fig. 322. — L'Assomption de la Vierge, par Donatello.
Bas-relief du tombeau Brancacci.

et son associé furent avisés qu'un ami et concitoyen de Balthazar Coscia, masser Rinaldo, cardinal Brancacci, était mort à Naples, le 27 mars 1427, et les avait chargés par testament d'élever son tombeau dans l'église Sant' Angelo a Nilo. C'est à Pise, où les textes nous montrent Donatello souvent appelé et résidant au cours de l'année 1426, que le monument fut exécuté et porté de là, par bateau, à Naples. Michelozzo, à qui l'on s'accorde à attribuer la composition de l'ensemble, reprit, pour l'amplifier et le transformer, le thème d'autres tombeaux napolitains, florentins ou pisans, avec cariatides supportant le sarcophage et figures d'anges soulevant un rideau au-dessus du gisant. Il avait certainement vu à Santa Croce le tombeau de Francesco di Simone de' Pazzi avec ses quatre cariatides, et s'il ne connaissait pas directement celui de Marie de Calabre, à Sainte-Claire de Naples, il est probable que les exécuteurs



testamentaires du cardinal Brancacci lui en envoyèrent le dessin. Plus libre ici que pour le tombeau de Jean XXIII qui était étroitement emprisonné entre deux colonnes du baptistère, l'architecte put se donner plus largement carrière; un portique triomphal abrite le tombeau proprement dit, et déjà tout le répertoire ornemental de la Renaissance — chapiteaux corinthiens, pilastres et colonnes cannelés, arcs et rais de cœur — y est utilisé. Pour la sculpture, les attributions sont partagées et contestées. La Madone à mi-corps, entre deux saints, sculptée sur la paroi du fond, au-dessus du sarcophage, serait l'œuvre d'Isaïe de Pise, et Michelozzo pourrait revendiquer l'exécution de presque toutes les figures, même du gisant et des anges qui, d'un geste lent et la tête inclinée, soulèvent au-dessus de lui les plis tombants du dais de marbre, bien dignes pourtant de Donatello lui-même. Un seul morceau reste à celui-ci sans discussion possible, c'est l'*Assomption*, encastrée entre les deux écussons cardinalices, au milieu du sarcophage. Lui seul a pu, à cette date, modeler dans un relief si délicat cette admirable Vierge, aux traits graves et tristes qui, les mains jointes dans un geste de tendresse et de supplication, semble déjà intercéder, et autour d'elle, le vol impétueux, l'ardente agitation de ces anges qui plongent, planent, glissent dans les nuages et soulèvent jusqu'au trône du Fils la Mère, — douloureuse jusque dans son triomphe. (C'est à peu près à la même époque que Donatello sculptait la « Madone des Pazzi », qui presse son enfant dans ses bras d'un geste de défense et d'angoisse; toutes ses madones seront des mères de douleur.) Dans la composition de ce bas-relief, Donatello ne pouvait faire intervenir ces partis d'architecture dont il usait à Sienne et dont il devait, à Padoue, se servir si heureusement; c'est en plein ciel que se passe la scène ; mais avec quel art il modela les nuages qui fournissent tout l'élément pittoresque du bas-relief et, multipliant dans ses figures d'anges les raccourcis et les lignes vibrantes, il ménagea, autour de la Vierge, de grands silences qui mettent merveilleusement en valeur sa beauté pathétique, l'enveloppent de calme



Fig. 323. — Bas-relief provenant du tombeau d'Aragazzi, par Michelozzo. Cathédrale de Montepulciano.

et d'infini; le ciel s'est déjà ouvert pour elle et l'accueille. Si différentes de celles du Festin d'Hérode que soient ici la facture et la conception, c'est la même unité, la même volonté, la même sensation d'un organisme plastique et homogène.

Le troisième monument « déclaré » par Michelozzo aux agents du fisc est le tombeau du poète Aragazzi, secrétaire de Martin V, « uomo dottissimo », à Montepulciano; mais la collaboration de Donatello paraît avoir été ici tout à fait nulle. Le travail n'était pas encore commencé en 1427; Michelozzo s'occupait seulement de faire venir les marbres. Aragazzi, d'ailleurs, ne mourut qu'en 1429; Michelozzo ne se mit guère à l'œuvre qu'après cette date, et, sur la réclamation des héritiers, il s'engageait, seul, un peu plus tard, à terminer le monument. En 1447, dans une autre « déclaration », il parle de certaines sommes d'argent qui lui sont encore dues par la famille Aragazzi. Du monument, détruit au XVIIIe siècle, il ne reste que des fragments et c'est une question de savoir comment ils se composaient les uns par rapport aux autres. L'hypothèse la plus vraisemblable est celle d'un sarcophage posé sur un soubassement décoré de génies porteurs de guirlandes, adossé au mur, dans l'encadrement de deux pilastres soutenant un fronton. La statue du mort était couchée sur le sarcophage où deux bas-reliefs représentaient la Madone bénissant la famille Aragazzi et les Adieux de la femme d'Aragazzi; au-dessus du gisant, le Christ, adoré par des anges à mi-corps, apparaissait sculpté en haut-relief. Ce Christ noble et doux est un des meilleurs morceaux conservés; les bas-reliefs, avec leurs figures serrées et alignées sous un même niveau, témoignent d'une imitation voulue et presque littérale de sarcophages antiques; mais l'exécution de tout cela, même celle des charmants *putti* porteurs de guirlandes, est moins personnelle. Les anges à mi-corps, adorant le Christ, les bras croisés sur la poitrine, ont déjà comme une parenté avec ceux de Luca della Robbia, que Michelozzo allait rencontrer bientôt dans la chapelle de l'Impruneta.

Une autre importante commande était faite aux deux associés. En 1428, le 14 juillet, puis le 17 novembre, un traité était passé entre eux et le « Proveditore » de l'Œuvre du Dôme de Prato pour la construction et la décoration d'une chaire que l'on voulait édifier en dehors de l'église. Le modèle devait être fourni le 1er avril 1429; mais Donatello ne se mit au travail qu'en 1433 et les paiements s'échelonnèrent jusqu'en 1438. Cette nouvelle œuvre fut donc postérieure au voyage de Rome.

Le voyage a Rome et les œuvres de Donatello jusqu'a son départ pour Padoue. — Donatello, arrivé à la pleine maturité de son génie, s'est manifesté dans tous les genres; il a assoupli son talent à toutes les techniques; il est maître de tous les moyens d'expression de son art et

bientôt il emploiera, avec une prédilection que quelques-unes de ses œuvres antérieures pouvaient déjà faire prévoir, celui qui se prêtera le plus complaisamment à tous les élans de sa verve, de son invention dramatique, de son amour passionné de la vie : la terre humide, docile à enregistrer tous les frémissements des doigts qui la modèlent et de la pensée qui les anime, et qui, coulée dans le bronze, devient, inaltérable, la « sculpture pour l'éternité ». On peut dire qu'à ce dernier terme de son évolution, il ne sera plus guère qu'un ardent pétrisseur de terre; dans la période dont nous allons nous occuper, et qui est comprise environ entre les années 1430 et 1444, nous rencontrerons ses dernières statues en marbre.



Phot. Brogi.

Fig. 324. — Tabernacle de Saint-Pierre de Rome, par Donatello.

Depuis 1426, il semble avoir séjourné à Pise presque autant qu'à Florence; c'est de là qu'il expédie, et c'est donc là vraisemblablement qu'il a exécuté avec Michelozzo le tombeau de Brancacci; c'est là qu'on vient le mander pour aller à Lucques, avec Brunelleschi et Michelozzo, diriger les travaux des fortifications (1430); mais il avait conservé à Florence un atelier et son « principal établissement »; il y habitait en 1427, au quartier San Spirito, avec sa mère âgée de 80 ans, sa sœur Tita âgée de 45 ans et son neveu Giuliano; en 1433, il avait déménagé au quartier San Giovanni; en dépit de ses voyages et séjours à Lucques, Faenza, Sienne, Prato et Rome, il resta toujours de Florence. C'est en 1432 qu'il fut appelé à Rome. Il y allait, dit Vasari, « per cercar d'imitare le cose degli antichi più che potè », mais aussi pour exécuter, dans l'église d'Aracœli, la dalle funéraire en marbre de Giovanni Crivelli, archevêque d'Aquilée, mort le 18 juillet 1432. Simone Ghini, collaborateur de Filarète pour les portes de bronze de Saint-Pierre, qui avait été chargé de la fonte de la plaque tombale du pape Martin V à Saint-Jean de Latran, lui aurait aussi, d'après Vasari, demandé conseil, et il est vraisemblable que le modèle de cette

plaque avait été fourni par Donatello lui-même. On a longtemps cru perdu ou détruit le tabernacle en marbre, mentionné par Vasari, qu'il avait alors sculpté pour Saint-Pierre de Rome. Ce charmant petit monument avait été déposé au XVII<sup>e</sup> siècle, pour faire place à une œuvre de Bernin; Schmarzow le retrouva en 1886, et on le voit aujourd'hui dans la chapelle des Chanoines. C'est un morceau de grande importance et tout à fait caractéristique de ce moment de la vie du maître. L'architecture en est absolument classique, mais non moins « donatellesque. » Les deux vases sculptés à mi-relief sur les montants du tabernacle sont un motif que le maître affectionne et qui revient souvent sous sa main, comme les rosaces de la corniche et surtout les *putti* qui animent toutes les parties du tabernacle ; au-dessus du fronton, ils soulèvent le voile qui recouvrait le bas-relief de la *Mise au tombeau*, première pensée de celle, plus violente, de l'autel du Santo à Padoue ; sur les rampants du fronton, ils se couchent nonchalamment ; de chaque côté de la porte (remplacée par une médiocre peinture), ils veillent, regardent et adorent; sur le soubassement, ils soutiennent, en jouant, un médaillon et des rosaces.



Phot. Alinari.

Fig. 325. — Statuette de Cupidon (bronze) par Donatello.
(Musée du Bargello.)

Si Donatello, comme le dit Vasari, était encore à Rome le jour de l'entrée solennelle de l'empereur Sigismond (21 mai 1433) et prit part à la décoration des arcs de triomphe érigés à cette occasion, son séjour ne s'y prolongea guère. Dès le mois d'avril, il y avait reçu la visite de Pagno di Lapo, chargé de lui rappeler officiellement ses engagements pour la chaire de Prato; au mois de juillet, il était à Florence où il recevait la commande d'une des grandes *Cantorie* pour le Dôme et où la déclaration de biens du 31 mai nous apprend qu'il avait son habitation au quartier San Giovanni.

Nous avons vu que c'est au retour de Rome qu'il convient de placer le bas-relief de l'*Annonciation* de Santa Croce (pl. VI). C'est alors également que Cosme, Père de la Patrie, le charge de conserver et de restaurer ses antiques, qu'il commence d'exécuter ou plutôt de faire exécuter par ses élèves, pour la cour du palais Médicis, construit par Michelozzo, la série des médaillons imités de camées antiques, et que, probablement, il modèle la charmante statuette en bronze du Cupidon rieur, dru et râblé, frère aîné des Mannekenpiss flamands, mais tout pétillant de grâce florentine, que Vasari avait vu, non sans s'étonner et se scanda-



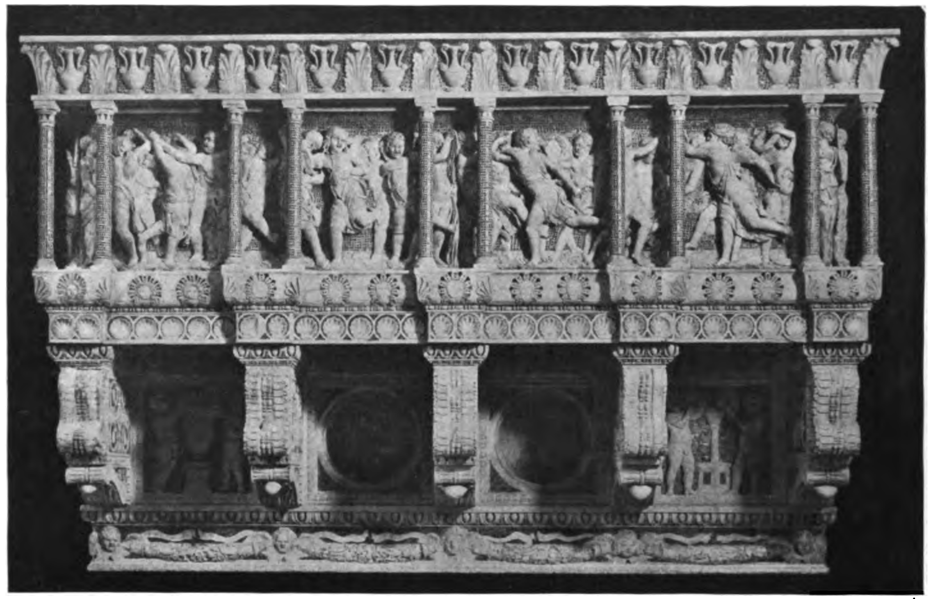
Fig. 526. — Chaire extérieure de la cathédrale de Prato, par Donatello et Michelozzo.

liser un peu de son étrange accoutrement, dans la maison de Jean-Baptiste Doni, et qui est aujourd'hui au Bargello.

Le *David* de bronze (pl. VII) est probablement aussi de cette époque. Vasari s'est trompé en plaçant en 1433 le transport de cette statue (qui est aujourd'hui au Bargello) du palais Médicis au Palais Vieux; c'est en 1495 seulement que ce transport eut lieu. Ce bronze fut vraisemblablement commandé et conçu pour la cour du nouveau palais Médicis. Donatello condensa dans le corps nu de cet éphèbe praxitelien, fils des dieux de l'Olympe et que le « Dieu de Jacob et de David » n'admit jamais dans ses temples, tout ce que le paganisme renaissant pouvait inspirer à un Florentin de plus élégant et de plus raffiné; il cisela sur son pétase une guirlande de lierre et, sur la visière du casque du Goliath, un cortège d'Éros; il fit jaillir, des cnémides précieusement ouvrées, les jambes plus souples et plus sveltes; il éveilla sur les lèvres du berger divinisé un sourire où l'on croit surprendre, avec le souvenir de quelque herma-

phrodite, comme le pressentiment du mystère « léonardesque »; il campa fièrement la statue, affranchie de toute tutelle architectonique, isolée sur son piédestal, offerte de toutes parts aux yeux et à la délectation des amateurs.

Tout document fait défaut pour dater le maigre et délicieux Saint Jean-Baptiste des Martelli, comme celui, plus viril et plus ascétique, du Bargello, et c'est un peu de ces deux statues que semble avoir été inspiré le buste du Louvre, dont l'attribution à Donatello reste d'ailleurs hypo-



Phot. Alinari.

FIG. 327. — La « Cantoria », par Donatello.
(Musée de l'Œuvre du Dôme, à Florence.)

thétique; il serait logique de les placer immédiatement avant le départ pour Rome, aux environs de 1431, si l'on pouvait enfermer dans le cadre d'un déterminisme rigoureux la libre fantaisie d'un Donatello.

Une double occasion allait lui être proposée de reprendre, en le développant, ce thème des *putti* qu'il avait déjà à maintes reprises abordé avec une évidente prédilection. Après des retards, des remises et des « rappels » répétés, la chaire de Prato avait enfin été mise en chantier. Michelozzo avait fondu, entre les mois d'août et décembre 1433, le chapiteau de bronze sur lequel elle repose, à l'angle méridional de la façade du Dôme; le 27 mai 1434, un nouveau contrat avait été passé entre Michelozzo, Donatello, Pagno di Lapo « *et alios* », pour l'exécution du travail, et il est probable que Donatello, après avoir fourni le modèle de l'ensemble des bas-reliefs, n'exécuta de sa main que le premier compartiment. Meo d'Antonio, Giovanni et Maso di Bartolomeo, Pagno di Lapo,

d'autres encore paraissent avoir été chargés d'exécuter ce que le maître avait inventé. Sa pensée, en tout cas, est là reconnaissable. Quelle que soit la main qui les ait taillés dans le marbre, ces angelots joufflus et turbulents — qui prennent leurs ébats sur la chaire d'où la ceinture miraculeuse de la Vierge était montrée au peuple, comme les gamins sur le parvis de l'église — sont bien, avec leurs petites chemises pareilles à des linges mouillés sur leurs cuisses robustes, les enfants de Donatello.



Phot. Alinari.

FIG. 328. — Détail de la « Cantoria » de Donatello.

(Musée de l'Œuvre du Dôme, à Florence.)

Michelozzo avait ménagé à leurs groupes des compartiments séparés par les colonnettes du parapet. Donatello voulut leur donner plus de champ et d'espace, quand il reprit le même motif pour la Cantoria du Dôme (la commande lui en avait été faite en juillet 1433; il y travaillait en 1435, mais l'œuvre semble n'avoir été complètement terminée qu'en 1440). Il en composa lui-même l'architecture, où l'on retrouve ce parti d'amphores et de rosaces qu'il affectionnait. Ces hauts-reliefs, qui devaient être placés au-dessus des portes des sacristies et vus dans le demi-jour du transept de la cathédrale, se détachent sur des fonds dorés de mosaïques où le passage du moindre rayon éveillait de mouvants reflets ; la facture vigoureuse, presque brutale par endroits, le chiffonnement des étoffes plissées font penser à l'interprétation d'un modèle en terre cuite, et c'est d'un bout

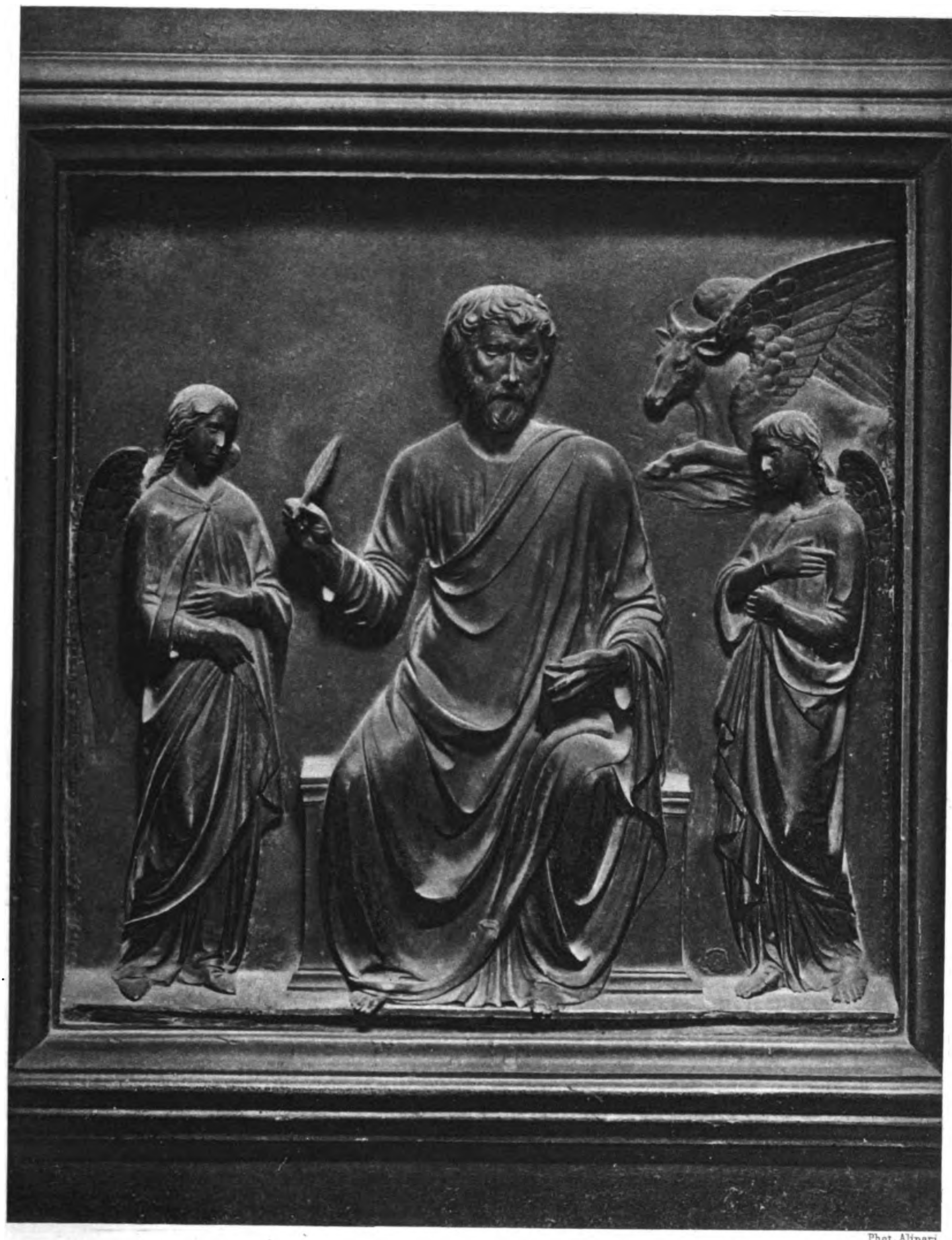
à l'autre du long bas-relief une bousculade de marmots herculéens, de santé exubérante, dont les jeux sont principalement de coups de pied, de giffles et de bourrades. C'est ici encore l'observation réaliste qui est à la base de l'inspiration du maître : il ne s'est fait aucun scrupule de transporter dans le sanctuaire les jeux bruyants de la place publique.... Il s'est souvenu toutefois des sarcophages romains et a donné aux figures, qui remplissent tout le champ, une hauteur égale. Tout ici, ou presque tout, paraît être de la main même de Donatello, à l'exception des deux petits côtés en retour, où l'exécution plus indécise semble trahir l'intervention d'un élève.



Fig. 529. — Détail de la Porte de la sacristie de San Lorenzo, par Donatello.

Cette tribune aux chanteurs, comme celle de Luca della Robbia, resta pendant deux siècles et demi à la place pour laquelle elle avait été commandée. A l'occasion du mariage du grand-duc Ferdinand en 1688, on déposa les bas-reliefs et les parapets qui furent remplacés par des tribunes en bois; en 1845 on enleva tout ce qui restait de la cantoria primitive, c'est-à-dire les consoles. Les bas-reliefs avaient été, en 1822, recueillis aux Offices, puis portés au Bargello, et les autres parties des deux tribunes aux chanteurs, entassées dans les magasins, y avaient été oubliées. En 1867, on les réunit au Musée national, et c'est seulement en 1883 qu'on entreprit de les réédifier dans la salle spéciale du Musée de Sainte-Marie-des-Fleurs où on les voit aujourd'hui.

Les fabriciens de la cathédrale ne laissaient pas chômer leurs sculpteurs, et Donatello en particulier jouissait auprès d'eux d'une faveur singulière. Il n'avait pas encore terminé la Cantoria, qu'il recevait la commande de portes de bronze pour la sacristie. Des pourparlers s'engagèrent à ce sujet entre l'Œuvre du Dôme et lui (février-avril 1437); mais des années se passèrent sans qu'il eût rien fait, et, le 28 février 1447, on lui retirait la commande pour la confier à Luca della Robbia, à Michelozzo et à Maso di Bartolomeo. Mais plus de vingt ans s'écoulèrent avant l'achèvement du travail. En 1438, il recevait mandat de faire le modèle



Phot. Alinari

LUCCA DELLA ROBBIA. _ SAINT LUC, bas relief bronze
DÉTAIL DE LA PORTE DE LA SACRISTIE DU DÔME DE FLORENCE



Librairie Armand Colin Paris

en cire d'un autel pour la chapelle de Saint-Paul (dans le chœur du Dôme) dont l'exécution devait être confiée à Luca della Robbia[1]. Schubring a supposé que le bas-relief de la *Remise des clefs à saint Pierre*, du South Kensington, dont nous avons déjà parlé et qui paraît antérieur, et les deux bas-reliefs de Luca della Robbia conservés au Bargello de Florence, pouvaient se rattacher à cette commande et à une chapelle Saint-Pierre à laquelle on travaillait au même moment. Enfin les comptes du Dôme parlent encore de fournitures faites à Donatello (5 février 1439) pour l'exécution de têtes en bronze destinées à la tribune des chanteurs, qui ne sont pas arrivées jusqu'à nous.



Phot. Alinari

Fig. 330. — Judith et Holopherne, par Donatello (Loggia dei Lanzi, à Florence.)

Depuis 1435, il avait entrepris pour l'église de ses patrons, les Médicis, un autre grand travail. Il avait déjà fourni le dessin — tout donatellesque, avec *putti* porteurs de cartels et de couronnes — du tombeau de Jean de Médicis, qui se trouve dans la sacristie, de Saint-Laurent, recouvert d'une large table de marbre. Il s'agissait de faire à cette sacristie, construite par Brunelleschi, des portes de bronze, de la décorer d'une frise, d'une balustrade, d'un buste de saint Laurent et d'une série de bas-reliefs (médaillons en terre cuite) représentant les quatre Évangélistes et des scènes de la vie des saints. Ces médaillons, noyés sous une couche épaisse de badigeon et peu visibles, sont d'une composition très intéressante et nouvelle. Des effets de perspective très compliquée, en profondeur et de bas en haut (*di sotto in su*), y sont cherchés et obtenus avec une science sûre, et partout se révèle, dans

1. L'étude de l'œuvre de Luca della Robbia dont la vie se prolongea jusqu'en 1480 et à laquelle se rattache intimement l'œuvre d'Andrea son neveu, ne trouvera place qu'au chapitre consacré à la sculpture italienne dans la première partie de notre tome IV : *La Renaissance en Italie.*

la liberté de la facture, l'entraînement croissant de la main au travail de la terre humide. Les étonnants bas-reliefs des portes de bronze, un peu postérieurs peut-être, sont à ce point de vue surtout significatifs. Chaque compartiment se compose de deux personnages qui discutent, parlent, méditent, s'accoudent à des pupitres, écrivent sur leurs genoux et tantôt s'abordent avec des gestes pressants et persuasifs, tantôt semblent se tourner brusquement le dos. Donatello en reprenant ce thème, familier aux imagiers du moyen âge qui l'avaient eux-mêmes emprunté aux ivoiriers, l'a diversifié avec la verve et l'invention la plus abondante et la plus spirituelle, et le bronze a conservé toute la spontanéité libre et jaillissante de l'esquisse originale modelée dans l'argile. Au-dessus de chaque porte, deux grands bas-reliefs en terre cuite représentent saint Laurent et saint Étienne, saints Cosme et Damien.

Tous ces travaux passent pour avoir été exécutés entre 1435 et le départ de Donatello pour Padoue (1444). D'après M. de Fabriczy, il ne les aurait terminés qu'après son retour à Florence, quand il commença les ambons de bronze qui occupèrent les dernières années de sa vie. Le même historien pense, en revanche, que le groupe de *Judith*, que l'on s'accordait généralement à dater de 1455 environ, aurait été exécuté avant son départ et vraisemblablement entre 1440 et 1443. C'est aussi l'avis de M. Bode, et les raisons alléguées en faveur de cette opinion nous paraissent très plausibles.

Les arguments en faveur de la thèse qui recule jusqu'aux dernières années de la vie ou de la production du maître l'exécution de ce groupe — analogie de la tête de Judith et des *putti* du socle avec les Madones et les *putti* des ambons de San Lorenzo, facture pareille de certains traits d'Holopherne et du Saint Jean de Sienne — ont été fournis par M. de Tschudi, qui semble avoir persuadé MM. Marcel Reymond, Pastor et Meyer. Quelle que soit, à dix ans près, sa date, l'impression en reste assez complexe; c'est un mélange déconcertant d'exécution nerveuse, colorée, pour certaines parties, et d'une sorte de gaucherie générale dans la composition, d'indifférence dans l'expression, auxquelles Donatello ne nous a pas habitués. On dirait qu'il n'a su comment traiter en ronde bosse un sujet qu'il « voyait » plutôt en bas-relief. Rien n'est plus maladroit que la façon dont Judith s'y prend pour frapper Holopherne, rien n'est plus mou et moins adapté à l'action que le geste de son bras levé et l'air de son visage. Mais dans le traitement des draperies, qui rappellent de si près celles de la Madone en terre cuite polychromée du Louvre[1], dans la facture de la jambe et du pied d'Holopherne, la

1. Nous traiterons des Madones attribuées à Donatello, dans le chapitre du prochain volume où nous étudierons l'évolution du type de la Madone dans la sculpture du Quattrocento.



main de Donatello n'a plus de défaillance. Il est probable que ce groupe fut d'abord destiné à la décoration d'une fontaine dans la cour du palais Médicis; en 1495, on le porta à l'entrée du palais de la Seigneurie, et — par allusion sans doute à l'exil de Pierre de Médicis — on y ajouta l'inscription : *Exemplum Sal. pub. cives posuere.* MCCCCXCV. En 1504, il dut céder la place au David de Michel-Ange, et fut exposé dans la Loggia dei Lanzi où on le voit encore, dans d'assez fâcheuses conditions.



Phot. Alinari

Fig. 331. — Détail du Crucifix de Padoue, par Donatello.

Donatello a Padoue et dans le Nord de l'Italie. — Au commencement de l'année 1443, Donatello avait loué, près du Dôme, une maison avec atelier et jardin et s'y était établi; mais il ne devait pas l'occuper longtemps. Au mois d'avril, les fabriciens de l'Œuvre du « Santo », qui voulaient embellir l'église de Saint-Antoine, faisaient venir de Florence à Padoue Giovanni Nani, aide de Donatello, pour restaurer la façade. C'est vraisemblablement vers cette époque que Donatello lui-même s'y achemina. Il croyait sans doute n'y faire qu'un séjour passager; il y resta dix ans, et ce fut dans sa vie comme une phase nouvelle où ses facultés créatrices trouvèrent l'occasion d'une sorte de rajeunissement, ou plutôt d'un développement organique et logique qui allait le conduire jusqu'au terme extrême de son évolution. Ce fut aussi pour l'art du Nord de l'Italie un événement de grande conséquence.

Le premier travail qui occupa Donatello semble avoir été la clôture du chœur, dont le dessin, sinon l'exécution, lui appartient et pour laquelle il touchait divers paiements au début de 1444. Dès 1443, il est question d'un crucifix, pour la fonte duquel Giovanni Nani touchait le 14 janvier 1444 une provision de bronze. Donatello était ainsi ramené au thème qu'il avait traité en ses jeunes années. Le Christ de Padoue n'est pas moins réaliste[1] que celui de Santa Croce à qui Brunelleschi reprochait d'être trivial et

1. On voit à San Gorgio Maggiore de Venise, un crucifix de bois, poignant et pathétique, qu'une tradition — qui aurait besoin d'être étayée de quelque document, — attribue à Michelozzo, et qui semble procéder de celui de Padoue.

rustique; mais l'exécution en est plus belle, plus nuancée, plus souple et plus expressive. Ce n'est pas seulement qu'en modelant dans la terre les formes qui devaient être coulées dans le bronze, la main du maître était plus libre et plus prompte, c'est aussi qu'elle pouvait mettre au service d'un génie plus émancipé, plus riche d'expérience et d'humanité, une science plus profonde. Le « *maestro Zuan, compagno* » de Donatello, dont parlent les textes ne fut ici qu'un collaborateur pour la fonte, et ce n'est pas, comme on l'a cru, Giovanni da Pisa, qui n'entre en scène qu'en 1446, avec d'autres « *garzoni* » groupés autour de Donatello, mais le Giovanni Nani dont il a été déjà question.



Phot. Alinari.

Fig. 332. — Tête de la statue équestre de Gattamelata.

Son crucifix terminé, il semblait que Donatello n'eût plus rien à faire à Padoue ; il allait sans doute reprendre la route de Florence, quand deux nouvelles commandes le retinrent. La République de Venise, à la demande du fils d'Erasmo dei Narni, dit Gattamelata, autorisa l'érection d'une statue équestre en l'honneur de ce condottiere, et un riche bourgeois, Francesco da Tergola, consacra une somme importante à l'édification d'un maître autel plus digne du « Santo » entre tous populaire à Padoue.

On peut dire que la question des statues équestres était à cette heure à l'ordre du jour des ateliers. C'était un thème fort nouveau et qui présentait les plus grandes difficultés. Si le moyen âge italien avait, en quelques bas-reliefs, et notamment à Lucques où Donatello avait dirigé

les travaux de fortifications, traité d'après les formules traditionnelles le thème populaire de Saint Martin à cheval donnant la moitié de son manteau au pauvre; si, au-dessus de quelques tombeaux, ceux de Barnabò Visconti à Milan, des Scaliger à Vérone, des cavaliers de pierre ou de



FIG. 333. — Statue équestre de Gattamelata à Padoue, par Donatello.

marbre lourdement juchés sur d'immobiles montures, témoignaient de l'effort inégal des sculpteurs; si même, à Venise, dans l'église des Frari au-dessus du sarcophage de Paolo Savello (mort en 1405), on avait taillé dans le bois l'effigie déjà plus vivante du général, monté sur un cheval de guerre, aucune statue équestre monumentale, en ronde bosse, — à l'exception du Marc-Aurèle antique, — ne se dressait encore sur une place publique. Donatello pourtant avait été déjà sollicité, à la mort d'Alphonse d'Aragon (1442), de faire pour son tombeau une statue

équestre, et l'on suppose que la tête du cheval en bronze que Laurent de Médicis donna en 1471 au comte Mataloni et qui est aujourd'hui au musée de Naples, aurait été destinée au monument que Donatello ne fit que commencer. L'année précédente, en 1441, Leo Battista Alberti, appelé à faire partie du jury d'un concours institué à Ferrare pour l'érection d'une statue équestre au père de Lionel d'Este, avait écrit son *De equo animante* : « En regardant les *modèles de chevaux faits avec un art merveilleux*, dit-il dans son traité, il m'est venu à l'esprit non seulement de considérer avec un soin plus grand les formes et la beauté des chevaux, mais aussi leur nature et leurs instincts. » Pour composer sa statue, Donatello, après la nature qu'il ne manqua pas de consulter, s'inspira surtout du Marc-Aurèle romain et aussi de l'un des chevaux antiques que les Vénitiens avaient érigés au-dessus du narthex de Saint-Marc.

On voit au « Salone » de Padoue, un gigantesque cheval en bois qui passe pour avoir été la maquette de celui du Gattamelata; ce n'est en réalité qu'un mannequin ayant servi, en 1466, de pièce de parade pour des fêtes publiques. Dans la statue équestre de Donatello, le cavalier, admirablement en selle, reste encore la partie incontestablement la mieux venue et la plus forte. C'est un des plus beaux portraits historiques qui soit jamais sorti de la main d'un grand sculpteur : largement traité dans les grands partis de la figure, précis et fouillé dans le détail comme un travail de ciseleur et d'orfèvre, solidement campé, incomparable de simplicité, de naturel, de vivante vraisemblance et en même temps d'autorité. Donatello y travailla longtemps. Les comptes ne furent définitivement réglés qu'en 1453, après quelques contestations avec le fils de Gattamelata, à qui la République de Venise avait laissé, en lui accordant l'autorisation d'ériger la statue, tous les frais de l'entreprise. Au mois de septembre de la même année, l'œuvre fut mise en place sur son piédestal.

Donatello avait, entre temps, été mandé à Mantoue pour l'exécution d'un reliquaire de saint Anselme qu'il n'acheva pas, et c'est peut-être à ce voyage qu'il faut reporter les deux bustes de Louis de Gonzague du musée de Berlin et de la collection Edouard André. Il avait été aussi appelé à Ferrare et à Modène, où il était question d'ériger une statue équestre dorée de Borso d'Este; mais le travail ne fut jamais exécuté. On sait enfin, par les textes, qu'il avait envoyé à Louis de Gonzague deux madones en stuc et en terre cuite, une tête d'enfant et un buste de saint André, aujourd'hui perdus ou non encore identifiés.

Les comptes retrouvés aux archives de Padoue et successiveme publiés et utilisés, à quarante-trois ans d'intervalle, par Gonzati et Gloria, permettent de suivre presque jour par jour les travaux de l'autel du Santo. Nous ne saurions entrer ici dans le détail minutieux de cette comptabilité et de ce qu'elle nous apprend sur la conduite et la distribution du travail;

il suffira d'en dégager l'essentiel. Quelques jours après que Francesco da Tergola eut fait à l'œuvre du Santo le don de 1500 livres — auquel vint bientôt s'ajouter une autre donation — pour l'érection d'un nouvel autel, un premier contrat était passé (28 avril 1446), pour l'exécution de dix anges et des symboles des quatre Évangélistes, entre les fabriciens et Donatello. Mais celui-ci n'y intervenait pas seul : « Zuane da Pisa, Urbano da Cortona, qui est aussi appelé da Firenze, Antonio da Chelino, Francesco dal Valente et Niccolo, dipintore », y sont mentionnés à côté de lui. Urbano da Cortone se fit connaître par des œuvres personnelles, à Sienne où nous le retrouverons dans la suite de cette histoire; Zuane ou plutôt Giovanni de Pise montra dans l'autel en terre cuite des *Eremitani* de Padoue qu'il était aussi un sculpteur de talent (Tschudi et Bode ont cru reconnaître sa manière dans le *Christ pleuré par les anges*, qui reste d'ailleurs très donatellesque, et dans les symboles des quatre Évangélistes). Quant aux dix anges, il est vraiment bien difficile de distinguer pour chacun d'eux la main qui le modela; le petit cymbalier dansant paraît bien, en tout cas, un fils légitime de Donatello, et les autres, neveux ou cousins, sont bien de la famille.



Phot. Alinari.

FIG. 334. — Le Christ pleuré par deux anges, par Donatello. Autel de Padoue.

Le 23 juin de la même année 1446, un nouveau contrat était passé pour l'exécution de bas-reliefs représentant quatre miracles de saint Antoine et deux statues de saint François et de saint Louis de Toulouse, auxquelles vinrent s'ajouter une autre statue de la Madone, puis sainte Justine, saint Daniel, saint Antoine; enfin un bas-relief de pierre, la *Mise au tombeau*. Dans le contrat concernant les bas-reliefs et les deux statues de saint François et de saint Louis, Donatello est seul en cause et il paraît bien incontestable en effet que tout, dans le Saint François et dans les quatre bas-reliefs, est de sa propre main. Pour la dorure, la fonte ou la ciselure, des « *garzoni* » toutefois sont intervenus, dont les noms (Polo di Antonio de Raguse, Andrea della Caldiere, Giovanni da Padova, etc., etc.,) reviennent à plusieurs reprises dans le détail des comptes. L'ensemble du travail était terminé en 1450 et l'on pouvait, après avoir essayé sur une

construction provisoire en bois, les différentes parties de la décoration, inaugurer définitivement l'autel pour la fête du saint. Il n'est malheureusement pas arrivé jusqu'à nous dans son état primitif. Remanié au xvi^e siècle, puis complètement disloqué et pendant longtemps abandonné, il risquait d'être à jamais perdu, quand l'architecte Boito en recueillit et reconstitua les débris; mais on n'a pu prétendre en retrouver la disposition authentique. Des statues placées sur l'autel, la Madone, sainte Justine, et saint François sont les plus caractéristiques. La Madone, dont les traits et la coiffure rappellent ceux d'une matrone ou d'une « province » antique, et dont le visage se voile de tristesse, présente au point de vue iconographique des particularités tout à fait exceptionnelles et témoigne de la liberté désormais sans limites que les artistes allaient prendre avec la tradition. Marie vient de se dresser, la jambe gauche tendue, la droite à demi pliée, contre le trône porté par des sphynx sur lequel elle siégeait; son Fils, maintenu contre le giron maternel, à la place même où il était assis, reste comme suspendu dans un pan de son manteau et bénit de sa petite main, dans une posture assez inconfortable.... La figure de saint François a toute l'individualité d'un admirable portrait; sur la chasuble de Daniel, des *putti* nus prennent leurs ébats... ; la libre fantaisie de l'artiste se donne partout pleine carrière. Mais c'est surtout dans les quatre bas-reliefs que Donatello put s'abandonner à toute sa verve. Il y avait comme un accord préétabli entre la légende du saint qu'il devait illustrer et son propre génie ; le grand thaumaturge, l'ardent orateur, le prosélyte passionné dont la parole électrisait les foules et multipliait les prodiges devait être un héros selon le cœur de Donatello; on peut dire qu'il le traita avec une prédilection fraternelle. Il avait à évoquer aux yeux des pèlerins et des fidèles qui se pressaient en foule dans l'église du Santo, quatre de ses miracles : comment une femme ayant été injustement accusée d'avoir trompé son mari, saint



Phot Alinari.

Fig. 335. — La Vierge de Padoue par Donatello.



Fig. 336. — Le miracle du cœur de l'avare. Bas-relief de l'autel de Saint Antoine de Padoue, par Donatello.

Antoine donna miraculeusement la parole à l'enfant nouveau-né pour disculper sa mère: — comment un avare étant mort, le saint montra que la place du cœur était vide dans sa poitrine mais que le cœur absent était au fond d'un coffre-fort; — comment une jument vint s'agenouiller devant l'hostie qu'un incrédule avait refusé d'adorer; — comment enfin le saint guérit un blessé. Ce sont des chefs-d'œuvre d'imagerie populaire où s'est complue la verve d'un sculpteur de génie. Donatello convoqua autour de chacun des miracles la foule à rangs pressés; reprenant ce qu'il avait fait à Sienne, il donna comme cadre et comme appui aux scènes grouillantes, de robustes fonds d'architecture : tantôt ce parti de trois arcades à plein cintre de rythme large et puissant, tantôt de simples niches en forme de tympan abritées sous un profond entablement, tantôt une perspective de loggias à pilastres cannelés aboutissant à un grand portique en forme d'arc de triomphe — enfin, comme emporté par l'ivresse de la science toute neuve alors de la perspective — « *bella cosa prospettiva!* » disait le vieux Paolo Ucello, — c'est dans une sorte d'amphithéâtre ouvert en plein ciel, où de larges nuages courent sous le soleil ardent, dans une complication savante de gradins, de rampes de charpentes, qu'il représente le miracle de la guérison du jeune homme estropié. Mais quelle que soit sa fougue, et si joyeusement qu'il s'y abandonne, il reste maître de sa composition; les groupes sont toujours fortement ordonnés, les mouvements d'ensemble aussi bien réglés que les gestes expressifs.

Dans le détail des figures, on retrouverait toutes les sources d'inspiration où puisa le libre génie du maître; c'est, le plus souvent, son réalisme épris de la vie, curieux de tout geste spontané, mais c'est aussi, à l'occasion, une réminiscence plus ou moins directe de tel ou tel motif antique, par exemple d'une statue de fleuve ou de nymphe, transportée au milieu de la foule qui s'émerveille au miracle de la jument; et tous les prétextes lui sont bons pour représenter des figures nues. La composition générale et, si l'on peut dire, la coupe de ces bas-reliefs se ressent beaucoup moins des modèles antiques que ceux qu'il exécuta en collaboration avec Michelozzo; toutefois, dans la *Mise au tombeau* en pierre qu'il sculpta pour le revers de l'autel du Santo et où, reprenant, amplifiant et dramatisant encore le thème déjà traité à Rome, il exaspéra jusqu'au délire la douleur hurlante des Saintes Femmes, Rio pourra se scandaliser de retrouver un souvenir des sarcophages païens où les sœurs de Méléagre se lamentent sur le corps de leur frère.

Donatello reprit, avec quelques variantes, le même motif dans une plaquette de bronze.

L'influence de ces bas-reliefs se fit sentir après lui sur beaucoup d'artistes du xv[e] et du xvi[e] siècle. Mantegna les connut et en fut ému. Raphaël

lui-même semble les avoir étudiés — encore qu'il ne faille pas exagérer l'importance de quelques rapprochements très ingénieusement signalés par M. W. Vöge.

Son œuvre terminée, Donatello, après des voyages à Modène et Ferrare dont nous avons déjà dit quelques mots, reprit le chemin de la Toscane. Il s'arrêta à Sienne et y séjourna à plusieurs reprises jusqu'en 1459, mais il s'était établi de nouveau à Florence en 1456. C'est de là qu'il réclamait (24 mars 1456) le paiement de ce qui lui était encore dû pour



Phot. E. Dontenville.

Fig. 337. — La Mise au Tombeau. Plaquette de bronze, par Donatello.
(Musée du Louvre.)

l'autel de Padoue, et une déclaration fiscale nous apprend qu'il habitait, en 1457, au quartier San Giovanni, Gonfalone Vajo.

Les dernières années de Donatello. — La grande œuvre de sa vieillesse fut pour l'église des Médicis, ce San Lorenzo pour lequel il avait déjà tant travaillé. Les textes publiés par Milanesi, parlent, il est vrai, de plusieurs commandes importantes qui lui vinrent de Sienne ; c'est la décoration de la chapelle de Sainte-Marie-des-Grâces, — un Goliath et un Saint Jean pour la ville. Urbano de Cortone fut même officiellement chargé d'acheter le bronze nécessaire à l'exécution du Goliath, et on délivra à Donatello une provision de cire pour une « *imagine del altare della Madona delle Grazie* » — puis, à plusieurs reprises, de la cire, du plomb et du fer pour les modèles des portes de bronze du Dôme (4 novembre et 10 décembre 1457, 24 février, 20 mars 1458). Ce travail des portes l'occupe

activement ; on en parle autour de lui, même à Rome; dans une lettre adressée à Cristofano Felici (14 avril 1458), Leonardo Bentivoglianti le charge de saluer de sa part Donatello, « *maestro delle porte* ». Les comptes prouvent qu'il y travaillait encore en 1459, et les Siennois par les offres les plus engageantes essayaient de le retenir au milieu d'eux. De tous ces travaux, qui sans doute ne furent jamais qu'ébauchés, il ne reste que le *Saint Jean-Baptiste*, fondu en trois morceaux au mois d'octobre 1457[1] et qui est toujours dans le Dôme de Sienne. C'est un ascète, vigoureux et hirsute, tanné, brûlé, desséché par les jeûnes plus que par les années (encore que Donatello ait arbitrairement prolongé sa vie bien au delà des vraisemblances historiques), mais toujours ardent d'une indomptable flamme. Arrivé tout près du terme de sa vie, plus que septuagénaire et déjà malade, Donatello complétait par cette dernière effigie, où il mit comme la suprême confidence de son âme violente, l'iconographie du Précurseur, du prédicateur de la repentance, du patron de sa chère Florence, qu'il avait ainsi, de la plus tendre enfance à la sauvage et précoce vieillesse, incarné dans une série de chefs-d'œuvre.



Phot. Brogi.

Fig. 338. — Sainte Madeleine. Statue en bois par Donatello. (Baptistère de Florence.)

La date précise fournie pour cette statue par les textes d'archives, permet de placer à la même époque à peu près la *Sainte Madeleine* du Baptistère de Florence. C'est la vieille femme, usée par le repentir et les mortifications, telle que le réalisme espagnol en reprendra la tradition au XVII^e^ siècle. La statue est en bois, et M. de Tschudi, parce que Donatello

1. Un autre document nous apprend que le 28 septembre des droits de douane avaient été payés pour le transport de Florence à Sienne d'une figure à mi-corps de saint Jean-Baptiste.

avait de plus en plus borné au pétrissage rapide et fiévreux de la terre humide ses moyens d'expression, refuse d'admettre qu'il ait pu, à cette date, se soumettre à la minutieuse et patiente technique de la sculpture en bois ; il propose de vieillir cette statue de plusieurs années. Le caractère de la facture et de l'inspiration sont pourtant tout en faveur de la tradition.

En 1461, à l'occasion de la consécration du maître autel de San Lorenzo, Donatello recevait la commande de quatre statues en stuc et de



Phot. Alinari.

Fig. 339. — La Crucifixion. Bas-relief du premier ambon de San Lorenzo, par Donatello.

deux ambons décorés de bas-reliefs de bronze. Il n'exécuta pas tous ces bas-reliefs, qui ne furent complétés que plus de cent ans après sa mort, mais il y laissa, dans des esquisses impétueuses et vibrantes, sa dernière pensée. On la retrouve surtout dans les scènes de la Passion de la première chaire. On dirait que, dans les vols d'anges éperdus de douleur autour de la croix où le Christ agonise, il se souvint des fresques de Giotto à l'Arena de Padoue, devant lesquelles il avait dû souvent s'attarder pendant qu'il travaillait à l'autel du Santo. La décoration de la frise, avec ses *putti* et ses vases, est aussi au plus haut degré marquée de son esprit. Mais il ne put guère exécuter lui-même que les maquettes de ces bas-reliefs, avec la hâte un peu fébrile du vieillard à qui le temps va manquer; ses élèves firent le reste, Bellano, Bertoldo surtout, qui devait

vieillir dans le palais de Médicis, comme conservateur et restaurateur des collections d'antiques que Donatello avait contribué à former, et qui, accueillant et encourageant les débuts du jeune Michel-Ange, fut comme le vivant trait d'union entre les deux plus grands sculpteurs florentins.... Même après sa mort, il restait à terminer deux panneaux des ambons, qui furent, tant bien que mal, complétés au XVI[e] siècle par des bas-reliefs en bois.

Vasari raconte que, mis par la maladie dans l'impossibilité de travailler, Donatello reçut de Cosme d'abord, puis de Pierre de Médicis une ferme dont le revenu devait assurer son existence; mais, incapable de se plier aux soucis de l'administration, il aurait rendu à ses bienfaiteurs leur cadeau, « préférant mourir de faim plutôt que s'astreindre à un métier de comptable ». Ces anecdotes peuvent être sujettes à caution; mais d'autres témoignages confirment le désintéressement, l'indépendance de caractère, l'humeur primesautière et la belle insouciance du vieil artiste. Il mourut octogénaire le 13 décembre 1466, dans sa petite maison de la via del Cocomero, à côté du couvent des nonnes de San Niccolo et il fut enterré dans la crypte de San Lorenzo, tout près de Cosme de Médicis. Ses contemporains et concitoyens savaient qu'ils perdaient en lui le plus original et le plus puissant de leurs sculpteurs. Tous les artistes, architectes, peintres, sculpteurs, orfèvres, le peuple entier de Florence suivirent ses funérailles et les lettrés lui composèrent de belles épitaphes.

A cette époque une génération nouvelle de sculpteurs était entrée en scène. Le commentaire de leurs œuvres trouvera place dans la première partie du tome IV de cette Histoire.

## BIBLIOGRAPHIE

Voir la *Bibliographie* du chapitre précédent et Tome II, p. 678-679. — GEIGER, *Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland*, Berlin, 1882. — L. PASTOR, *Geschichte der Päpste* (4[e] édit.), 3 vol., Fribourg, 1900. — WÖLFFLIN, *Die klassische Kunst, Einführung in die Italienische Renaissance*, Munich, 1901, in-8°. — E. MÜNTZ, *Florence et la Toscane*, Paris, 1896. — MARCEL REYMOND, *La sculpture florentine. Première moitié du XV[e] siècle*, Florence, 1898, petit in-f°. — W. BODE, *Die italienische Plastik*, Berlin, 1902, 3[e] édit. — L. E. FREEMAN, *Italian sculptors of the Renaissance*, Londres, 1902. — H. BROCKHAUS, *Forschungen über Florentine Kunstwerke*, Leipzig, 1905, in-8°. — ALESSANDRO CHIAPELLI, *Pagine d'antica arte fiorentina*, Florence, 1905. — GHIBERTI, *Commentarii* (Vasari, éd. Lemonnier), Florence, 1846, Tome I. — PERKINS, *Ghiberti et son école* (avec une traduction des *Commentaires*), Paris, 1860, in-4° — J. V. SCHLOSSER, Ghibert's Ueber einige Antiken (*Jahrb. d. Kunsthist. Sammlungen d. öst. Kaiserhauses*, 1904, XXIV, 125-159). — LANGTON DOUGLAS, *A history of Siena*, Londres, 1902, gr. in-8°. — H. HEYWOOD and LUCY OLCOTT, *A guide to Siena, history and art*, Sienne, 1903. — GUIZZARDI, *Le porte della chiesa di San Petronio*, Bologne, 1854, in-f°. — 'MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Sienne, 1854. — ANGELO GATTI, *La fabbrica di San Petronio* 1882. — BORGHESI e BANCHI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte Senese*, Sienne, 1898. — CARL CORNELIUS, *Jacopo della Quercia*, Halle, 1896, in-8°. — PAUL SCHUBRING, *Die Plastik Sienas im Quattrocento*, Berlin, 1907, in-8° (cf. Von Fabriczy, *Repert. für Kw.*, 1908, p. 384 et suiv.) — CAVALUCCI, *Vita ed opere del Donatello*, Milan, 1866. — H. SEMPER, *Donatello, seine Zeit und seine Schule*, Vienne, 1875, in-8° — ID., *Donatellos Leben und Werke*, Innsbruck, 1887. — GUOLLI,

Le opere di Donatello a Roma (*Arch. storico*, 1889). — EUGÈNE MÜNTZ, Donatello (*Les artistes célèbres*). Paris, 1885, in-4°. — MILANESI, *Catalogo delle opere di Donatello. Bibliografia degli autori che ne hanno scritto*, Florence, 1887. — HUGO VON TSCHUDI, *Donatello e la critica moderna*, Turin, 1887, in-8°. — SEMRAU, *Donatello's Kanzeln in S. Lorenzo*, Breslau, 1891. — PASTOR, *Donatello, eine evolutionistische Untersuchung am kunsthistorischen Gebiete*, Giessen, 1892. — HANS STEGMANN, *Michelozzo di Bartolomeo, eine kunstgeschichtliche Studie*, Munich, 1888; — *Il codice Magliabechiano, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo, scritta da anonimo Fiorentino*, édité par C. Frey, Berlin, 1892. — CH. YRIARTE, *Journal d'un sculpteur florentin au xvᵉ siècle. Livre de souvenirs de Maso di Bartolommeo*, Paris, 1894, gr. in-4°. — GONZATI, *La basilica di S. Antonio di Padova*, 1852-1853. 2 vol. in-8°. — A. GLORIA, *Donatello fiorentino e le sue opere mirabili nel Tempio di S. Antonio di Padova*, Padoue, 1895. — PAUL SCHUBRING, *Urbano da Cortona, ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik in Quattrocento*. Strasbourg. — W. VÖGE. *Raffael und Donatello*, Strasbourg, 1896, in-f°. — EMILE BERTAUX. Autour de Donatello (*Gazette des Beaux-Arts*, Octobre-Novembre 1899). — HOPE REA, *Donatello*, Londres, 1900. — W. BODE. Florentiner Bronzestatuetten in den Berliner Museen. (*Jahrb d. König. preuss. Kunstsam.*, XXIII, 66-80); — ID. *Florentine Bildhauer der Renaissance*. Berlin. 1902, in-4°. — A. G. MEYER, *Donatello*, Bielefeld-Leipzig. 1903. — S. FECHHEIMER, *Donatello und die Reliefkunst*, Strasbourg. — F. SCHOTTMÜLLER, *Donatello, ein Beitrag zum Verständnis seiner künstlerischen Täthigkeit*. Munich, 1904, in-4°. — FRITZ BÜRGER, *Geschichte des Florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*, Strasbourg, 1904, gr. in-4°. — FRITZ WOLFF, *Michelozzo di Bartolommeo, ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik in Quattrocento*, Strasbourg. — G. BERTONI ed E. VICINI, Donatello a Modena (*Rassegna d'arte*, 1905). — P. BACCI, Documenti dall' 1394 all' 1444 (*Bollettino storico Pistojese*, 1905). — BERNARDO MARRAI, *Le Cantorie di Luca della Robbia e di Donatello*, Florence, 1907, in-8° (dans un recueil d'études sans titre général sur l'art florentin). — FRITZ BÜRGER, Donatello et la colonne Trajane (*Repertorium für Kunstw.*, 1907). — C. DE MANDACH, La cathédrale de Lyon et Donatello (*Revue de l'art ancien et moderne*, 1907). — Le 6ᵉ volume de la *Storia dell' arte italiana* de VENTURI, consacré à la sculpture du Quattrocento a paru au moment de la mise sous presse de ce chapitre.

# CHAPITRE X

# LA PEINTURE ITALIENNE AU XV^E SIÈCLE[1]

## I

## LA PEINTURE EN TOSCANE ET EN OMBRIE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XV^e SIÈCLE

Renouveau de la peinture florentine. — Durant le cours du xiv^e siècle, Florence, par l'œuvre de Giotto et de son école, a donné la loi à toute la peinture, et même, doit-on dire, à tout l'art italien. La leçon de Giotto a été si forte et si durable, que l'on a pu sans exagération le considérer comme le grand initiateur de cette Renaissance classique qui aura son épanouissement suprême dans l'œuvre de Raphaël. Mais, à côté du courant régulier et traditionnel, on distingue, dès les premières années du xv^e siècle, un jaillissement de sources vives, qui va rafraîchir l'art, stimuler, renouveler ses forces un peu ralenties et diminuées; et le confluent des vieilles traditions et des tendances nouvelles se fait à Florence. Agitée et batailleuse, Florence, qui asservit Pise, qui lutte contre Gênes et contre Naples, qui aide Martin V à reconquérir les États pontificaux, qui s'allie à Venise contre Milan, ne connaît les bienfaits d'une paix féconde que sous le gouvernement de Cosme de Médicis, c'est-à-dire après 1429. Mais alors l'afflux des richesses, le goût du luxe et le désir de la gloire, auprès de l'amour de la science, suscitent une ardeur de créer inouïe, une recherche de toutes les formes de la beauté, et Cosme, le « père de la patrie », devient vraiment l'inspirateur de l'art florentin.

La peinture demeurait encore confinée dans le domaine religieux,

1. Par M. André Pératé.

assez large assurément pour admettre toutes les inventions et toutes les nuances d'un art amoureux de la vie. Peu à peu, les images de la vie quotidienne avaient envahi les églises, s'abritant sous des noms et sous des gestes pieux; la peinture se faisait toujours plus humaine, sans cesser de satisfaire la dévotion; elle demeurait populaire. L'art populaire par excellence est la fresque; et Florence, riche de l'héritage de Giotto, continue, durant le xv^e siècle, à enseigner la fresque à toute l'Italie. Lorsque, un peu plus avant dans le siècle, commencera la vogue du tableau de chevalet, destiné, non plus à orner un autel, mais à égayer une maison et à enrichir une collection d'amateur, cette expansion d'un art de luxe et de curiosité ne nuira aucunement au grand art populaire; les mêmes peintres, que l'on recherchera comme portraitistes ou illustrateurs d'aimables mythologies, continueront à orner de leurs fresques les deux édifices où se concentre la vie du peuple, l'église et l'hôtel de ville.

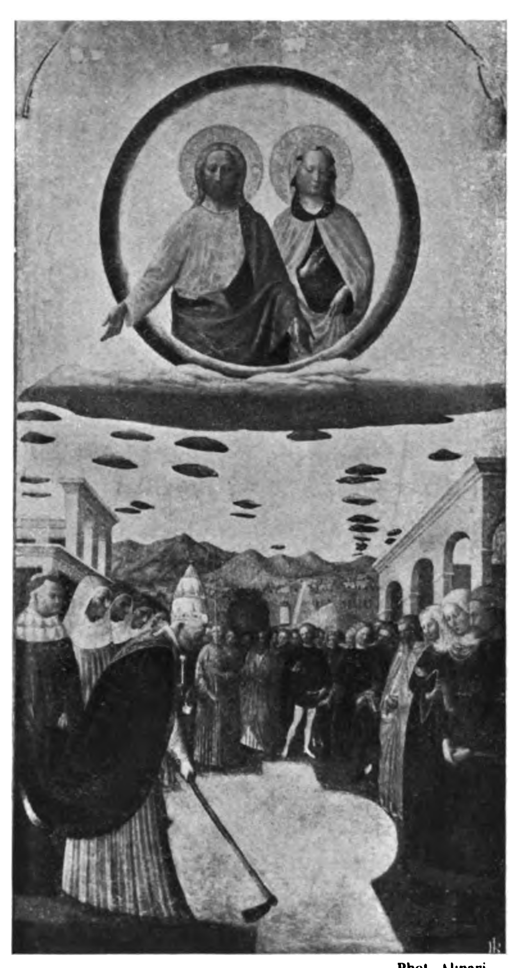
La peinture italienne, fort heureusement, n'a point connu de bonne heure la brusque émancipation, la révélation lumineuse que les Van Eyck ont apportée aux arts du Nord; elle s'est développée harmonieusement selon la loi de progrès dont Giotto avait indiqué les grandes lignes; le génie de Masaccio a pu hâter sa maturité; il ne lui a pas apporté de germes vraiment nouveaux. Le progrès de la sculpture a été infiniment plus rapide; et c'est de ce côté que l'on trouverait plus aisément des précurseurs; Donatello et Ghiberti ont aidé Masaccio, Fra Angelico et Andrea del Castagno à se mieux connaître.

Mais, dans la peinture mieux encore que dans la sculpture, au cours de ce xv^e siècle, nous verrons se dessiner toujours plus nettement deux tendances : l'une, plus fidèlement attachée aux principes de décor, à l'équilibre, à la pondération des lignes, au rythme classique: tradition de Giotto qui, par Masaccio, Ghirlandajo, Pérugin, doit aboutir à Raphaël; l'autre, plus attentive à l'émotion passionnée, plus individualiste, si l'on peut dire, et plus réaliste, qui inspirera la poésie délicieuse d'un Lippi et d'un Botticelli, et la magnificence sauvage d'un Signorelli, avant la sublimité de Michel-Ange.

Il est assez difficile de démêler auquel, parmi les nombreux artistes qui travaillent en Toscane ou y sont appelés au début du xv^e siècle, il convient de donner le pas dans un exposé des développements successifs de la peinture italienne. Une découverte faite récemment par M. le professeur Biadego, dans les archives de Vérone, en reportant à 1397 la date de naissance de Pisanello, que l'on fixait jusqu'ici à 1380, rend plus compréhensible la formation du merveilleux artiste, et permet de ne l'étudier qu'à la suite des peintres ombriens et toscans nés longtemps avant lui, Gentile da Fabriano, Masolino, Fra Angelico; et, d'autre part, le plus ancien de ces peintres, Gentile, malgré l'influence indéniable exercée sur

l'art florentin par une de ses œuvres, a trop d'attaches hors de Florence pour n'être pas classé parmi les artistes d'Ombrie ses contemporains. Mais Masolino, bien que n'appartenant pas à Florence par sa naissance et par toute une moitié de son œuvre, a sa place marquée au cœur même de l'art toscan, pour lui avoir donné Masaccio.

Masolino. — Ce n'est que dans ces dernières années que les historiens d'art, trop respectueux des assertions de Vasari fidèlement acceptées par Crowe et Cavalcaselle, se sont appliqués à distinguer plus nettement la personnalité de Masolino de celle de son glorieux élève; son œuvre et sa vie commencent à nous apparaître moins morcelées et moins mystérieuses. Masolino est né en 1383, à Panicale di Val d'Elsa, selon Vasari, c'est-à-dire aux environs d'Empoli, ou plutôt, selon de récents historiens, à Panicale di Val d'Arno, proche du bourg où devait naître, dix-huit ans plus tard, son élève Masaccio. Vasari nous dit encore qu'il vint tout jeune à Florence travailler comme apprenti orfèvre dans l'atelier de Ghiberti — assertion que les dates nous rendent inacceptable, — et apprendre la peinture de Gherardo Starnina ; — cela, tout au contraire, nous pouvons fort bien l'admettre. Starnina, en vérité, nous est mieux connu par le grand éloge que fait de lui Vasari que par ses œuvres : issu de l'atelier d'Antonio Veneziano, contemporain et peut-être collaborateur d'Agnolo Gaddi, il alla jusqu'en Espagne porter la tradition et l'esprit de Giotto. Par suite de quelles circonstances Masolino fut-il conduit à Rome, aux premières années du pontificat de Martin V? on ne le sait point ; toujours est-il qu'il faut lui attribuer un précieux petit tableau du Musée de Naples qui, pour représenter la *Fondation de Sainte-*



Phot. Alinari.

Fig. 340.— La Fondation de Sainte-Marie-Majeure. Peinture de Masolino, au Musée de Naples.

*Marie-Majeure*, transpose ingénieusement au xve siècle la gracieuse légende du ive, et donne au pape Libère les traits de Martin V, délimitant dans la neige, sous les yeux de la Vierge qui lui apparaît, aux côtés du Christ, le plan de l'église qu'il va lui dédier (fig. 340). Un autre petit panneau du même Musée, évidemment contemporain de ce dernier, et de la main de Masolino, représente l'*Assomption de la Vierge*, au milieu d'un chœur de charmants anges musiciens, Masolino fut donc à Rome, vers 1420, au service du grand pape qui entreprit de restaurer et presque de reconstruire la ville si longtemps ravagée par le schisme et les invasions. C'est lui encore, et non Masaccio, malgré l'assertion de Vasari, que nous reconnaîtrons pour l'auteur des fresques si intéressantes, mais si affreusement restaurées et repeintes qui ornent à Saint-Clément la chapelle de la Passion. La vieille basilique avait alors pour cardinal titulaire Gabriel Condulmer, qui allait devenir pape en 1431 sous le nom d'Eugène IV. Dans la chapelle, Masolino peignit d'abord l'*Annonciation*, au-dessus de la porte d'entrée ; à la voûte, les *Évangélistes* et les *Pères de l'Église*, et, sur la paroi du fond, au-dessus de l'autel, le *Calvaire*, puis, à gauche, sur le mur faisant face aux fenêtres, la *Légende de sainte Catherine d'Alexandrie*, et, à droite, entre les fenêtres, la *Légende d'un saint inconnu*, peut-être de *saint Clément*. On devine encore, malgré les dégâts et l'altération des figures, les qualités de candeur, d'élégance simple et naturelle, d'émotion sincère et religieuse qui rapprochent Masolino de son contemporain Fra Angelico. Dans la composition du *Calvaire*, le paysage commence à occuper une place plus importante que l'on n'avait accoutumé de voir aux images giottesques ; des montagnes, une ville en perspective et le rivage de la mer y forment un décor qui annonce déjà ceux de Pérugin et de Raphaël. Quant aux compartiments où sont représentés la *Dispute de sainte Catherine avec les docteurs*, son *Refus de sacrifier aux idoles*, la *Conversion et le supplice de l'impératrice*, et enfin le *Martyre de la sainte*, ils sont pleins de ces inventions nobles et gracieuses, de cette sérénité de gestes que l'on admire, dans la sculpture florentine, aux bas-reliefs d'un Ghiberti ou d'un Luca della Robbia. Nous louerons tout à l'heure à Florence les qualités romaines de Masaccio ; c'est l'esprit florentin que Masolino fait triompher à Rome. Mais voici qu'il revient à Florence, dès l'année 1422, afin d'y entreprendre le décor d'une chapelle qui sera, au xve siècle, pour les peintres de la Renaissance, un sanctuaire d'art non moins important que ne l'a été, au siècle précédent, pour les innombrables disciples de Giotto, la chapelle de l'Arena de Padoue.

Par testament du 26 juillet 1422, Felice Brancacci ordonnait la construction d'une chapelle dans l'église du Carmine. Il est vraisemblable que le décor en put être entrepris dès l'année suivante ; or, le 18 janvier 1423, nous trouvons Masolino inscrit dans la corporation des médecins et dro-

guistes, qui comprenait également les peintres : « *Tommasius filius Cristofori Fini, pictor popol. S. Felicitatis de Florentia.* » Rien n'empêche donc d'admettre ce qu'affirme Vasari, que Masolino commença, et que Masaccio continua le décor de la chapelle Brancacci, avec cette réserve toutefois que Vasari prétend que la mort arrêta Masolino dans son travail, alors qu'il fut en réalité appelé de Florence en Hongrie. Point n'est besoin de s'efforcer, à la suite de Cavalcaselle, pour faire honneur au seul Masaccio de toute la décoration, en s'ingéniant à découvrir une première manière, suivie en si peu de temps d'une seconde toute différente, au grand artiste qui mourut âgé de vingt-sept ans.



Phot. Alinari.

Fig. 341. — Adam et Ève. Fresque de Masolino, au Carmine de Florence.

La voûte et tout le haut des murs de la chapelle Brancacci ayant disparu sous un badigeon moderne, il n'y reste à étudier, à droite et à gauche et sur le mur du fond, que les deux rangs de peintures qui s'élèvent jusqu'à la base des trois lunettes cintrées. Les fresques de Masolino occupent, en trois compartiments, une partie de la muraille à la gauche de l'autel, la rangée supérieure que l'on voit à droite, lorsqu'on pénètre dans la chapelle. C'est d'abord le *Péché originel* (fig. 341), avec les figures longues et un peu raides d'Adam et d'Ève debout sous le pommier au tronc duquel s'enroule un serpent à tête de femme. Il ne faut pas se souvenir, devant cet essai encore timide et gauche d'une étude de nu, des extraordinaires figures que vers le même temps un Jean Van Eyck peignait à Bruges, sur les volets du retable de l'*Agneau* ; il deviendrait difficile de supporter les pauvres créatures de Masolino ; et pourtant n'est-on point tenté de trouver à leur gaucherie même un certain charme précieux, quelque chose par avance du goût d'un Cranach ? Ensuite viennent deux scènes groupées en une seule composition : la *Guérison du paralytique* et la *Résurrection de Tabitha* (fig. 342). Ce qui fait l'agrément d'une fresque encore à demi giottesque, c'est le décor florentin qui en occupe tout le fond, cette place, cette rue bordée de hautes maisons à rebord de créneaux ou à toiture de briques, et ces jeunes seigneurs en costume

moderne qui se promènent en causant, inattentifs au double miracle qui se produit devant eux. Voilà, un peu maladroitement introduit, en vérité, l'esprit nouveau, l'esprit de la Renaissance qui s'associe à la tradition de Giotto. Il y avait dans les trois lunettes des compositions aujourd'hui détruites: la *Barque de saint Pierre*, sa *Vocation* et son *Reniement*.

Arrivé à ce point de son travail, Masolino s'est arrêté brusquement. Il a quitté l'Italie ; nous le trouvons en 1427 en Hongrie, où l'a mandé le célèbre aventurier toscan Filippo Scolari, mieux connu sous le sobriquet



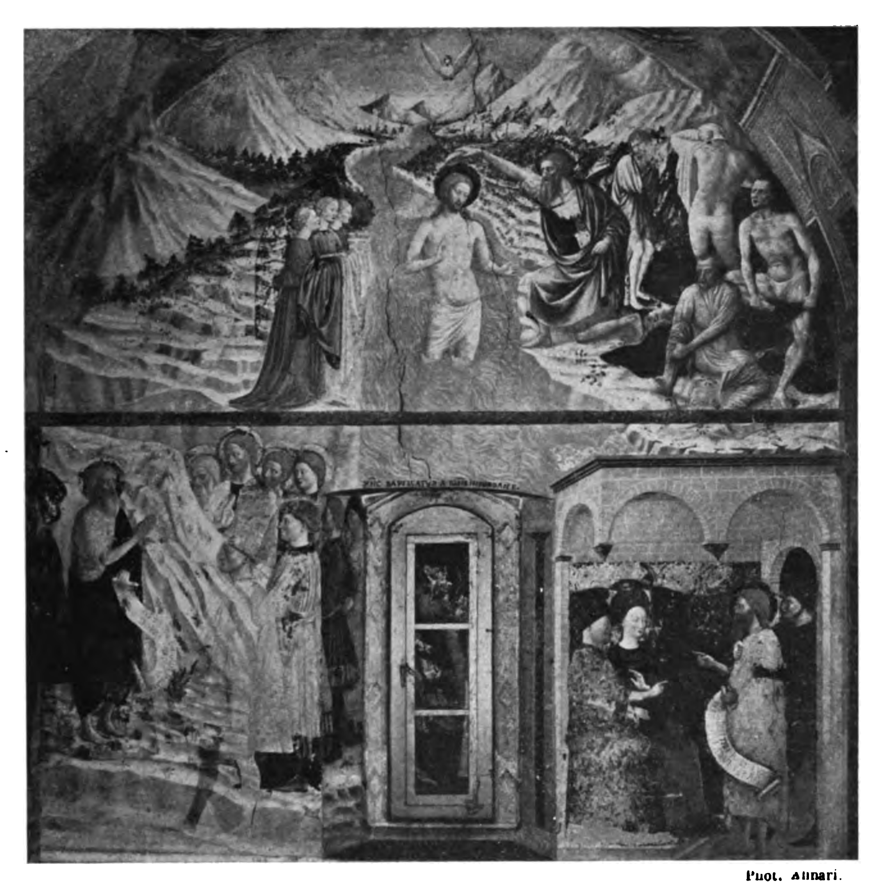
Phot. Alinari.

FIG. 342. — La Guérison du paralytique et la Résurrection de Tabitha. Fresque de Masolino, au Carmine de Florence.

de Pippo Spano, condottiere au service du roi Sigismond. Quels décors peignit-il là-bas, et pour quelles églises, nous l'ignorons; mais son exil ne fut pas de longue durée, Pippo Spano étant mort cette même année 1427. Il s'en revint donc, et comme il passait en Lombardie, il fut retenu par le cardinal Branda di Castiglione dans son fief de famille, la jolie bourgade assise sur les rives de l'Olona.

Les peintures exécutées par Masolino à Castiglione d'Olona entre l'année 1428, date de la dédicace de la nouvelle église, et l'année 1435, dont le chiffre est inscrit à la voûte du baptistère, se sont conservées en assez grand nombre. Il a décoré tout le chœur de l'église, peignant à la voûte la *Vie de la Vierge*, et sur les murs les *histoires des saints Étienne et Laurent*, patrons du cardinal Branda, et il a couvert de fresques tout l'intérieur du baptistère. Ces dernières fresques, mieux que toutes les précédentes œuvres de Masolino, peuvent justifier le jugement qu'a porté de lui Vasari, qui ne les connaissait pourtant pas : « Je trouve », écrit-il, « sa manière très différente de celle des maîtres qui furent avant lui, pour ce qu'il ajouta de la majesté aux figures, et fit les draperies souples et avec de beaux

plis... Et parce qu'il commença à bien entendre les ombres et les lumières, et qu'il étudia le modèle, il fit très bien nombre de raccourcis difficiles.... Il commença également à donner aux figures de femmes plus de douceur, et à celles d'adolescents des costumes plus élégants que n'avaient fait les autres vieux artistes, et il composa encore raisonnablement la perspective.... Ses œuvres sont conduites avec bonne grâce, elles ont de la gran-



Phot. Alinari.

Fig. 343. — Le Baptême du Christ, la Prédication de saint Jean et sa Comparution devant Hérode. Fresques de Masolino, à Castiglione d'Olona.

deur dans la manière, du fondu et de l'union dans le coloris, et beaucoup de relief et de force dans le dessin, bien qu'il ne soit pas en toutes ses parties parfait ».

C'est, comme il convient, l'*histoire de saint Jean-Baptiste* qui se déroule aux parois du baptistère de Castiglione. La première fresque, représentant la *Naissance* et la *Présentation de l'enfant à Zacharie*, est presque entièrement détruite; mais la scène du *Baptême du Christ* témoigne de toutes les curiosités et de toutes les recherches de l'art nouveau (fig. 343). En face des trois anges si délicats et si graves qui, debout sur une rive

du Jourdain, tiennent les vêtements dont le Christ s'est dépouillé, on voit, sur l'autre rive, des hommes assis ou debout qui retirent leur chemise ou leurs chausses avec des gestes qui semblent annoncer déjà le célèbre carton de la *Guerre de Pise* reproduit par la gravure de Marc-Antoine. Au-dessous de cette fresque, des compositions plus étroites nous montrent la *Prédication de saint Jean*, et sa *Comparution devant Hérode.* La scène de la *Décollation de saint Jean* est fort abrégée; mais celle du *Banquet d'Hérode* fait un pendant magnifique à la fresque du *Baptême*. L'étude de l'antiquité classique se trahit dans la frise du palais d'Hérode, ornée de lourds festons que soutiennent des génies; et la loggia aux fines arcades où Hérodiade reçoit des mains de Salomé la tête de sa victime, malgré les retombées gothiques de la voûte, rappelle les constructions de Brunelleschi (fig. 344). Quant aux somptueux costumes des assistants, ils font songer aux peintures contemporaines de Gentile da Fabriano et de Pisanello, ou encore aux charmantes scènes mondaines qu'à la même époque et proche de là, à Milan, Michelino da Besozzo peignait dans une des salles du palais Borromeo. A la voûte sont les figures des *Évangélistes* et des *Docteurs de l'Église.*



Phot. Alinari.

FIG 344. — Hériodiade reçoit de Salomé la tête de saint Jean-Baptiste.
Fresque de Masolino, à Castiglione d'Olona.

Masolino avait encore décoré, à Castiglione, le palais du cardinal Branda de fresques dont il ne subsiste que des fragments ruinés : on voit dans une salle ornée d'une frise avec de petites têtes en des médaillons, un grand paysage de montagne que traverse un torrent; tout le reste a disparu sous le badigeon. Ce fut là sans doute son adieu à la Lombardie; il revint à Florence, et une charmante fresque de l'église de San Stefano d'Empoli, une *Vierge avec l'Enfant entre deux anges*, découverte et publiée par M. Berenson, semble, avec quelques tableaux qu'il serait trop long d'analyser, appartenir à la fin de sa carrière de peintre. Vasari le fait mourir en 1440; mais si, comme on peut le croire, le Tommaso di Cristo-

foro qui, d'après un acte mortuaire, fut enseveli à Santa Maria del Fiore le 18 octobre 1447, est bien notre Masolino, la dernière période de sa carrière florentine doit encore avoir été féconde.

Masaccio. — « Masolino », a dit excellemment M. Berenson, « s'attache bien moins que Masaccio à la solidité de la forme, à la grandeur, à la dignité, au bon ordre et à la plénitude de la composition. En revanche, il recherche beaucoup plus la beauté, la délicatesse, l'émotion douce et la couleur. Chez lui, la draperie, loin d'avoir la valeur purement fonctionnelle que lui donne Masaccio, demeure empreinte de l'élégance un peu factice de l'école de Giotto. Bref, Masolino... est un artiste de transition. Pour l'observateur qui sait regarder, Masaccio est tout autre. Dans ses petites peintures autant que dans ses fresques monumentales, on discerne le créateur et le propagateur fervent du style héroïque; il dédaigne l'expression individuelle, se soucie peu de la beauté, n'éprouve jamais d'émotion tendre, mais il est toujours majestueux, profond, presque effrayant. » Voilà, en quelques traits énergiques, la physionomie du grand artiste qui eut une destinée si éclatante et si brève. Né le 21 décembre 1401 à San Giovanni di Val d'Arno, au pied de l'âpre muraille du Casentin, l'enfant de génie vint se former à Florence. Il n'hésita pas à choisir l'atelier de Masolino, que peut-être il avait connu, et dont certainement il avait ouï parler dans son pays natal. Bien vite il se sentit l'héritier de ces ancêtres latins dont on exhumait, dont on étudiait avec passion les sculptures; les fresques de Giotto l'aidèrent à interpréter l'antiquité romaine; mais comme il sut mieux la pénétrer! Il ne tarda pas à faire admirer sa vaillance. Agé de vingt-trois ans, en 1424, un an après son maître Masolino, il est inscrit dans la confrérie des peintres florentins. Vasari énumère diverses œuvres, qui malheureusement ont disparu, où se laissaient reconnaître les dons les plus généreux. Seul subsiste un tableau



Phot. Alinari.

Fig. 545. — Adam et Ève chassés du Paradis terrestre. Fresque de Masaccio, au Carmine de Florence.

à la détrempe qu'il peignit pour l'église de Sant'Ambrogio, conservé aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Il représente un sujet des plus rares dans l'art italien, la *Madone assise aux pieds de sainte Anne*, qui étend la main au-dessus de la tête de l'Enfant Jésus. De petits anges, comme dans les tableaux des maîtres primitifs, s'appuient ou se penchent au dossier du trône de sainte Anne; il y a quelque gaucherie et quelque lourdeur dans le dessin des visages et des mains; mais les draperies, à elles seules, avec leurs plis harmonieusement pondérés, forment un décor digne de plaire à un Léonard de Vinci. La fresque de l'église de Santa Maria Novella, où est si noblement figurée la *Trinité*, marque un progrès considérable dans la puissance d'expression unie à la pondération majestueuse des figures. Parmi les divers tableaux de chevalet attribués à Masaccio dans les galeries d'Europe, un seul mérite l'attention et l'étude : c'est le charmant *Plateau d'accouchée* du Musée de Berlin, qui représente, dans le décor d'un palais selon le goût de Brunelleschi, les dames de Florence allant faire leur première visite à la jeune mère, les pages précédés de hérauts sonneurs de trompe lui apportant les cadeaux d'usage, enfin la chambre où s'empressent les servantes autour du lit de la convalescente, et l'enfant sur les genoux de la nourrice. Toute cette jolie scène de vie florentine nous est racontée sans le sourire que Masolino ou plus tard Benozzo Gozzoli y auraient su mettre, mais avec une sagesse harmonieuse, un équilibre si parfait des figures et du décor architectural, qu'à ce moment-là Masaccio seul en était capable.

Cependant c'est dans la chapelle du Carmine, et là seulement, qu'il faut apprendre à connaître Masaccio. Au premier abord on est quelque peu rebuté par un coloris qui a souffert de retouches, s'est assombri, épaissi péniblement; mais les lignes sont si puissantes, les formes si impérieuses qu'on oublie tout pour ne plus sentir que cette splendeur et cette sérénité décoratives. En face de la fresque du *Péché originel*, de l'Adam et de l'Ève un peu grêles, un peu gauches de Masolino, Masaccio a peint l'*Expulsion du Paradis terrestre* (fig. 345). Au-dessus d'une porte sommairement indiquée, un ange qui tient une épée plane dans les airs et de la main tendue montre à l'homme et à la femme le désert qui s'ouvre devant eux. Ils s'avancent accablés, écrasés par la condamnation, l'homme se cachant le visage dans ses deux mains, la femme redressant une face convulsée d'angoisse; la nudité de leurs corps est véritable et vivante, et tout le premier drame de l'humanité s'y résume avec une émotion solennelle. Cette fois la formule iconographique d'une scène tant de fois reproduite dans l'art primitif est apparue définitive, et Raphaël, près d'un siècle plus tard, se contentera d'imiter Masaccio.

Lorsque Masolino, sans doute en 1426, abandonnait son travail du Carmine pour se rendre en Hongrie, il était loin d'avoir achevé les

fresques qui devaient raconter tout autour de la chapelle l'Histoire de saint Pierre. Masaccio entreprit de continuer le cycle, et tout de suite les figures du Christ et des Apôtres prirent une beauté solennelle, une autorité, si l'on peut dire, qu'on ne leur connaissait plus — malgré tout le génie de Giotto — depuis les premières mosaïques des basiliques romaines. Il représenta, aux côtés de l'autel, en quatre compartiments, *saint Pierre prêchant*, *saint Pierre baptisant*, *saint Pierre distribuant les aumônes* (fig. 346), *saint Pierre et saint Jean guérissant les malades*; à gauche, en face de la *Résurrection de Tabitha* composée par Masolino, il peignit *saint Pierre payant le tribut*, et, plus bas, une dernière fresque, la *Résurrection d'un enfant*. Puis il quitta brusquement Florence, comme l'avait fait son maître, laissant une seconde fois inachevées les fresques de la chapelle Brancacci. Elles devaient attendre un demi-siècle avant de recevoir leur complément des pinceaux de Filippino Lippi. Ces fortes et rudes peintures, si on les regarde longuement, inspirent une admiration presque pénible, parce que l'on manque, pour les juger, de point de comparaison alentour. Ce n'est ni à Fra Angelico, ni à Benozzo Gozzoli, ni même à Ghirlandajo ou à Pérugin que l'on peut songer devant ces œuvres surgies au seuil du xvᵉ siècle; c'est à Raphaël seul, et, plutôt qu'au Raphaël des Chambres et des Loges, à celui des tapisseries du Vatican, dont les cartons continuent sans intermédiaire les fresques du Carmine; et l'on déplore que Marc-Antoine n'ait point reproduit au burin l'œuvre de Masaccio.



Phot. Alinari.

Fig. 346. — Saint Pierre et saint Jean distribuant les aumônes. Fresque de Masaccio, au Carmine de Florence.

Dans la fresque du *Tribut* (fig. 347), le Christ entouré des Apôtres semble présider un concile de sénateurs romains drapés dans leurs amples toges; à droite le portique d'une maison, au fond un paysage de collines et d'arbres grêles au-dessus desquels passent de grands nuages, ordonnent

avec une clarté merveilleuse l'atmosphère de la scène. Il en est de même pour le tableau du *Baptême*, dont le fond se compose de terrains montants et sans ciel, pour concentrer toute la lumière sur les magnifiques figures des néophytes qui s'avancent, s'agenouillent dans l'eau. L'homme qui a si puissamment compris le modelé de ces corps nus, est aussi beau sculpteur que peintre. Enfin, dans la grande fresque de la *Résurrection*, Masaccio a su grouper une foule attentive où chaque figure a sa proportion et son expresssion, se meut à son plan; il a retrouvé, il a créé plutôt, les lois de la perspective, ingénument cherchées par Giotto, et qui seront, durant tout le xv^e siècle, pour les artistes florentins, l'objet des études les



Phot. Alinari

Fig. 547. — Saint Pierre payant le tribut. Fresque de Masaccio, au Carmine de Florence.

plus passionnées. Que manque-t-il donc à un art si jeune et si mûr, pour égaler celui des maîtres qui ouvriront le siècle suivant, sinon peut-être, auprès de cette majesté incomparable, l'attention délicate et minutieuse de l'exécution? Les détails du dessin n'existent point pour ce metteur en scène grandiose; la beauté d'une main lui est indifférente, pourvu que le geste de cette main résume la volonté et commande l'action.

Nous savons par des documents incontestables qu'en 1428 Masaccio partit de Florence pour Rome. Peut-être n'y était-il appelé que par l'impérieux désir d'y connaître enfin les vrais ancêtres de son génie, d'y comprendre sa filiation; peut-être agitait-il déjà dans sa pensée les décors du Vatican que la destinée réservait à Raphaël. Il attendait la gloire et ne rencontra que la mort.

Plus heureux, Gentile da Fabriano et Pisanello, appelés par le pape, travaillaient au Latran; ni d'eux ni de lui Rome n'a rien gardé. Il mourut à l'âge de vingt-sept ans, pauvre, endetté, mais dans cette Rome que, sans la connaître, il avait comprise mieux qu'aucun de ses fils.

Fra Angelico et Don Lorenzo Monaco. — Il convient, avant de parler trop brièvement du plus grand et du plus charmant des peintres chrétiens, de traduire la page émue où le bon Vasari le loue en termes si justes, que le biographe des saints dominicains, Fra Serafino Razzi, un quart de siècle plus tard, ne saura pas mieux dire. « Fra Giovanni fut homme simple, et très saint dans ses mœurs; et ceci fera signe de sa bonté, que, voulant un matin le pape Nicolas V lui donner à déjeuner, il se fit conscience de manger de la viande sans licence de son prieur, ne pensant point à l'autorité du pontife.... Il s'exerça continument dans la peinture, et ne voulut jamais travailler autre chose que des Saints. Il put être riche, et n'en eut souci; mais il soulait dire que la vraie richesse n'est que de se contenter de peu. Il put commander à beaucoup, et ne le voulut; disant qu'il y avait moins de fatigue et d'erreur à obéir à autrui. Il fut à son choix d'avoir des dignités parmi les Frères et au dehors, et il n'en tint compte; affirmant qu'il ne cherchait d'autres dignités que de fuir l'enfer et s'acheminer au paradis.... Il fut très humain et sobre, et vivant chastement se tira des pièges du monde; usant souventes fois de dire que qui faisait cet art avait besoin de calme et de vivre sans pensers; et que qui fait les choses du Christ, avec Christ doit se tenir toujours. Il ne fut jamais vu en colère parmi les Frères, ce qui me paraît très grande chose et presque impossible à croire: et souriant simplement avait coutume de reprendre ses amis. Avec une aménité incroyable il disait à quiconque recherchait de ses œuvres, qu'on s'en accommodât avec le prieur, et qu'ensuite il ne manquerait point à les faire. En somme, ce Père, que l'on ne louera jamais assez, fut en toutes ses œuvres et discours très humble et modeste, et dans ses peintures facile et dévot; et les Saints qu'il peignit ont mieux air et ressemblance de saints que ceux d'aucun autre. Il avait pour coutume de ne jamais retoucher ni réparer aucune sienne peinture, mais de les laisser toujours de telle façon qu'elles étaient venues la première fois, pour croire (selon ce qu'il disait) que telle était la volonté de Dieu. Aucuns disent que Fra Giovanni n'aurait pas mis la main à ses pinceaux, si d'abord il n'avait fait oraison. Il ne fit jamais un Crucifix qu'il ne se baignât les joues de larmes : d'où l'on connaît dans les visages et dans les attitudes de ses figures la bonté de son sincère et grand esprit dans la religion chrétienne. »

Fra Angelico naquit vers 1387 à Vicchio, petite bourgade de la province du Mugello, très proche de l'humble Vespignano, d'où Giotto était sorti. Il se nommait Guido di Pietro, nom qu'il échangea en 1407 contre celui de Giovanni, lorsque, accompagné d'un frère plus âgé, il se fit recevoir comme novice au couvent de Saint-Dominique de Fiesole. Il y entrait avec un renom de peintre déjà formé et habile dans son art. Nous ne savons pas dans lequel des nombreux ateliers ouverts à Florence vers la

fin du XIV[e] siècle et aux premières années du XV[e] le futur décorateur du couvent de Saint-Marc et du Vatican reçut les notions essentielles de la peinture; Vasari n'a recueilli aucune tradition sur ce point ; il semble seulement incliné à croire que Fra Giovanni et son frère Fra Benedetto reçurent ensemble l'enseignement de la miniature. Mais nous n'en avons aucune preuve. Il en va de même pour un autre moine peintre, l'aîné de Fra Angelico d'une vingtaine d'années peut-être, Don Lorenzo Monaco, du monastère des Camaldules de Florence. Nous ne connaissons de façon certaine aucune miniature de cet artiste intéressant, dont l'exemple put être proposé à Fra Giovanni de Fiesole. Mais, quoi qu'en dise son plus récent historien, Don Lorenzo demeura toute sa vie un giottesque, formé à l'école d'Agnolo Gaddi, inspiré de Spinello Aretino et d'Orcagna, c'est-à-dire mêlant quelque peu la manière siennoise aux traditions florentines. Son grand retable du *Couronnement de la Vierge*, conservé aux Uffizi, est une œuvre issue en droite ligne des fresques de Spinello ; quant à l'*Annonciation* de la chapelle Bartolini, dans l'église de la Trinité de Florence, c'est une peinture gracieuse et déjà plus moderne, où un souffle d'art nouveau rafraîchit et refleurit l'enseignement d'Agnolo Gaddi.

Les affinités entre l'art de l'Angelico et celui de Masolino sont si grandes, qu'on imagine volontiers les deux peintres faisant leur apprentissage au même atelier. Ce mystérieux Starnina, qui fut, selon Vasari, le maître de Masolino, l'aurait été peut-être du jeune Guido di Pietro. Mais les leçons les plus durables lui furent données par les fresques d'Orcagna, un peu aussi par celles de Spinello; seulement, à l'inverse de Don Lorenzo, il savait en vivifier, en renouveler l'esprit. C'est devant les Élus, devant le Christ et la Vierge de la chapelle Strozzi, à Sainte-Marie-Nouvelle, que le jeune peintre, à l'âme toute pure et pieuse, sentit s'éveiller son génie et comprit que l'œuvre d'art pouvait être, elle aussi, une prière.

Fra Angelico a Cortone et a Fiesole. — L'année de noviciat de Fra Giovanni se passa à Cortone; mais il revint faire profession à Fiesole en 1408, et, dès 1409, il partait pour l'exil avec les moines de son cher couvent, qui avaient refusé de reconnaître le pape schismatique Alexandre V. Il passa quatre ans à Foligno, au cœur de l'Ombrie; il connut les fresques d'Assise et les premières Madones des écoles de Pérouse, de Fabriano et de Gubbio. Il travailla cinq ans à Cortone; enfin, en 1418, le schisme terminé, il put rentrer avec ses frères au couvent de Fiesole, où il devait demeurer dix-huit ans.

La plupart des œuvres de cette première période de la vie de l'Angelico nous sont connues, à l'exception des fresques du couvent de Saint-Dominique de Cortone, qui ont péri (la seule fresque subsistante, une *Vierge*

*entre saint Dominique et saint Pierre*, au porche de l'église des dominicains, a été peinte par lui beaucoup plus tard). Mais un retable, avec la *Madone, des anges et des saints*, conservé à l'intérieur de cette même église, et surtout, dans la petite église du Gesù, le tableau de l'*Annonciation*, avec de charmants compartiments de prédelle, contiennent déjà des merveilles



Phot. Giraudon.

Fig. 348. — Le Couronnement de la Vierge. Retable de Fra Angelico, au Musée du Louvre.

de tendresse et de pieuse ingénuité. L'*Annonciation* de Cortone, comme celle du Musée de Madrid (dont une réplique se trouve en Toscane, à Montecarlo), est encore toute voisine de la composition de Don Lorenzo Monaco, c'est-à-dire de la tradition giottesque; mais les blanches colonnes du cloître où pénètre l'ange ont les pures proportions des édifices de Brunelleschi, et la piété candide dont les figures sont illuminées n'appartient qu'au seul Fra Giovanni. Dans les petites scènes, fines comme des

miniatures, où il a représenté la *Vie de la Vierge* et la *Légende de saint Dominique*, il y a quelque chose de simple, de cordial et de joyeux qui va au cœur. L'Angelico reprendra, quelques années plus tard, avec une habileté plus grande, dans les fragments de prédelle conservés au Musée des Uffizi, ces premières compositions de la *Vie de la Vierge*, le *Mariage*, l'*Adoration des Mages*, les *Funérailles*, mais il n'y laissera plus transparaître un sentiment aussi spontané. Les petits paysages lumineux dont s'égaient ces fines compositions sont tout inspirés de la nature toscane : la *Visitation* a pour cadre les murs d'une villa dont le jardin domine un chemin creux au bout duquel on voit un lac, qui est le Trasimène, et Cortone perchée sur sa colline. Et c'est encore à Cortone que fut peint, pour l'église de Saint-Dominique de Pérouse, le retable, maintenant démembré, dont les panneaux sont exposés à la Pinacothèque de cette ville, à l'exception de deux morceaux de la prédelle, conservés au Vatican : on y voit, autour d'une Vierge doucement pensive et d'un Enfant Jésus ravissant, quelques-unes des plus aériennes figures d'anges que l'on ait jamais vues.

A Fiesole, Fra Angelico peignit, pour le frère Giovanni Masi, du couvent de Sainte-Marie-Nouvelle de Florence, quatre petits reliquaires, dont trois (la *Vierge à l'étoile*, l'*Annonciation* avec l'*Adoration des Mages*, et le *Couronnement de la Vierge*) sont exposés dans les cellules du couvent de Saint-Marc. Le quatrième et le plus beau, l'*Assomption de la Vierge*, est aux États-Unis, dans la collection de Mrs. Gardner. Quant au grand retable d'autel de Saint-Dominique de Fiesole, la seule peinture de l'Angelico qui soit demeurée dans son cher couvent, il n'est plus intact : le panneau central, la *Vierge entourée d'anges et de saints*, a été repeint par Lorenzo di Credi, et la prédelle, qui représente la gloire du *Paradis*, avec une infinité de figures épanouies dans une joie céleste, appartient à la National Gallery de Londres.

L'*Annonciation* du Musée de Madrid vient de Fiesole, ainsi que la belle fresque du *Calvaire* et le retable du *Couronnement de la Vierge* (fig. 348), transportés au Louvre. Vasari a loué ce retable en termes d'un enthousiasme particulièrement vif et délicat. La prédelle groupe autour d'une *Pietà* (qui dominait le tabernacle) six compartiments de la vie de saint Dominique, repris d'après la prédelle de Cortone, mais avec une perfection incomparable ; le *Repas servi par les anges* contient, aux dimensions d'une miniature, tout le génie amoureux et pur du saint moine.

Le *Couronnement de la Vierge* conservé aux Uffizi est une création plus personnelle encore de l'Angelico. Dans le chef-d'œuvre du Louvre il s'était conformé, en les élargissant, aux données giottesques : sa Vierge mignonne et blanche a gravi les degrés du trône où, sous un dais gothique, siège son Fils et son Rói, qui pose tendrement la couronne sur sa tête ; et les anges et les saints se groupent harmonieusement sur le bord des degrés.

Mais la scène, aux Uffizi, se passe en plein ciel, sur l'étincellement d'un fond d'or tout buriné de rayons lumineux. Le Christ et la Vierge trônent l'un auprès de l'autre, comme dans les vieilles mosaïques, mais ils reposent sur les nuages, et c'est sur les nuages encore que sont debout ou agenouillés les groupes des bienheureux, et les anges qui dansent au rythme de la musique divine. Le coloris de ces œuvres parfaites a conservé



Phot. Alinari.

Fig. 349. — Le Paradis, détail du Jugement dernier de Fra Angelico, à l'Académie des Beaux-Arts de Florence.

à travers les siècles une fraîcheur presque incompréhensible et comme immatérielle ; il a la transparence et le rayonnement des pierres précieuses dont la mystique chrétienne a interprété les vertus ; le rubis, le saphir, la topaze et l'émeraude, mêlés à l'argent et à l'or, parent de splendeur les aériens vêtements de la Vierge, des saints et des anges.

La renommée du peintre de Fiesole était assez grande pour que les Camaldules eux-mêmes, sans doute après la mort de Don Lorenzo (que Vasari place en 1425), eussent l'idée de solliciter une œuvre de sa main. Ce fut pour leur couvent de Sainte-Marie-des-Anges qu'il composa le célèbre tableau du *Jugement dernier*, aujourd'hui conservé à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Au sommet de ce tableau, comme Giotto l'avait fait dans sa fresque de l'Arena, Fra Giovanni a représenté l'apparition du Christ Juge, dans une gloire que portent des chérubins, tandis que toute la

hiérarchie des anges l'enveloppe d'un cercle d'adoration. La Vierge et saint Jean Baptiste, comme au Jugement dernier d'Orcagna, dans la chapelle Strozzi, sont assis auprès du cercle des Anges, et à droite et à gauche, sur deux rangs, les pieds posés sur les nuages, les patriarches, les apôtres et les saints (saint Dominique et saint François terminant cet hémicycle) assistent, avec des gestes émus, au Jugement. La partie inférieure de la composition est inspirée des fresques du Campo Santo de Pise, ou encore de celles dont, à Florence, Orcagna avait décoré une des murailles de Santa Croce. A droite et à gauche d'une double allée de tombeaux ouverts, les élus et les damnés sont accueillis par les anges ou chassés par les démons. L'Enfer dantesque de l'Angelico est une reproduction fidèle de la fresque de Pise, mais le Paradis est une des plus délicieuses inventions de son âme de poète (fig. 349). On a plusieurs fois cité, comme source d'inspiration de cette œuvre exquise, l'hymne attribuée à Jacopone de Todi, *Una rota si fa in cielo* :

« Une ronde se fait au ciel — de tous les Saints dans ce jardin, — là où se tient l'Amour divin — qui s'enflamme de l'amour.

« Dans cette ronde vont les Saints — et les anges tous et tous ; — au-devant de cet Époux ils vont : — tous dansent par amour.

« Ils sont vêtus d'étoffes variées, — blanches, roses et bigarrées, — des couronnes dessus la tête, — et l'on dirait des amoureux. »

Sur un gazon fleuri, autour d'une source vive, parmi les palmiers et les roses, les anges dansent légèrement, et les âmes dont ils ont eu la garde entrent avec eux dans la danse. D'un mouvement vif et allègre ils les convient à s'approcher; ils les embrassent tendrement et les conduisent à la félicité céleste : plus loin, d'une porte ouverte dans un couvent tout rose, jaillissent des rayons d'or où les âmes montent vers la lumière.

Ce rêve délicieusement naïf du plus innocent des peintres fut repris par deux fois, dans un panneau de la galerie Corsini, à Rome, et dans un triptyque du Musée de Berlin. Ici, la scène du Paradis se compose en hauteur, et la danse des anges, se continuant par l'ascension des élus en plein ciel, forme une spirale joyeuse qui va se perdre dans la lumière.

Le tabernacle commandé en 1433 à Fra Giovanni par la corporation des drapiers, maintenant aux Uffizi, est une de ses dernières œuvres de Fiesole. La Vierge, de dimensions plus grandes que nature, qui tient sur ses genoux un Enfant à tête singulièrement petite et disproportionnée, laisse l'impression pénible d'un agrandissement gigantesque de miniature. Mais les figures d'anges musiciens qui ornent le rebord intérieur du cadre, images populaires et sans cesse copiées, demeurent au nombre des plus parfaites visions du moine qui mérita d'être nommé « l'Angélique ».

FRA ANGELICO A SAINT-MARC. — Cosme et Laurent de Médicis ayant

obtenu du pape Eugène IV, pour les dominicains de Fiesole, l'église et le couvent de Saint-Marc, d'où l'on retira les moines de Saint-Sylvestre, une existence nouvelle commença en 1436 pour l'Angelico. Tandis que Michelozzo reconstruisait le couvent et les cloîtres, Fra Giovanni les décorait de fresques, et de cette collaboration entre deux grands artistes, aidés par un donateur puissant, intelligent et généreux entre tous, sortit l'une des œuvres les plus belles et harmonieuses de la Renaissance italienne.

L'église de Saint-Marc, dont la restauration fut terminée en 1441, reçut au maître autel un retable, aujourd'hui conservé à l'Académie de Florence, qui demeure, malgré de graves dégâts, un des chefs-d'œuvre de l'Angelico, et le premier exemple d'un arrangement de tableaux où excelleront Pérugin, Fra Bartolommeo et Raphaël. Le trône où la Vierge est assise se continue par une arcade de marbre dont le décor tout classique s'harmonise avec les œuvres nouvelles; un rideau le sépare d'un jardin où les palmiers et les orangers se marient aux cyprès; et les saints qui, sur le parvis orné d'un tapis oriental, se groupent autour du trône, sont accompagnés des deux médecins martyrs, Cosme et Damien, patrons des Médicis. Le gradin, dispersé entre Florence et Munich, raconte, avec tout le charme naïf d'une Légende dorée, les miracles et le martyre des saints Cosme et Damien.



Phot. Alinari

Fig. 350. — Saint Pierre Martyr. Fresque de Fra Angelico, au couvent de Saint-Marc de Florence.

Déjà, au couvent de Fiesole, Fra Angelico s'était essayé à la fresque monumentale; lorsqu'il entreprit le travail immense de Saint-Marc, ce ne fut pas sans avoir étudié soigneusement tout ce que Florence lui offrait de modèles anciens et récents; mais il trouva dans son cœur de quoi compléter l'enseignement de Giotto, d'Orcagna et de Masaccio.

Il peignit, aux murs du premier cloître, d'abord les chefs et les lumières de son ordre : *saint Dominique* absorbé dans la contemplation aux pieds de Jésus crucifié, *saint Thomas d'Aquin* rayonnant de science, et *saint Pierre martyr* sanglant, le poignard dans l'épaule, qui, le doigt sur la bouche, enseigne à ses fils l'immolation silencieuse (fig. 350). Au-dessus de la porte de l'appartement des hôtes, il représenta *Jésus pèlerin* reçu affectueusement par deux moines qui l'invitent à demeurer, œuvre de sérénité pieuse et attachante entre toutes. Dans la salle capitulaire enfin, il orna tout le

mur du fond d'une émouvante image du *Calvaire* (fig. 551). Saint Cosme, saint Damien et saint Laurent figurent, comme il était nécessaire, avec saint Marc, auprès du groupe désolé des saintes femmes; mais, ce qui est l'invention admirable de l'Angelico (dont pourtant une fresque de Giotto, dans la basilique inférieure d'Assise, avait pu lui donner l'idée — v. tome II, p. 809, et fig. 513), c'est d'avoir conduit au pied de la Croix où le Rédempteur est cloué tous les saints fondateurs d'ordres, chacun exprimant son émotion et sa douleur avec une vérité d'attitude incomparable. Saint Dominique est le premier; puis viennent saint Ambroise, saint Jérôme, saint


Phot. Alinari.

Fig. 551. — Le Calvaire. Fresque de Fra Angelico, au couvent de Saint-Marc de Florence.

Augustin, saint François, saint Benoît, saint Bernard, saint Romuald, saint Jean Gualbert, saint Thomas d'Aquin et saint Pierre Martyr; ce sont les plus parfaits modèles que l'on puisse voir de figures saintes; et rien ne saurait égaler la conviction ardente de saint Dominique, ni surtout la compassion amoureuse de saint François. Une série de médaillons contenant les portraits des plus illustres personnages de l'ordre dominicain, groupés autour de saint Dominique, forme en quelque sorte la prédelle de ce vaste et admirable tableau.

Mais c'est peut-être au premier étage du couvent, dans les cellules des frères, que l'Angelico a le plus tendrement et généreusement répandu les trésors de son pieux génie. L'*Annonciation* accueille le visiteur au seuil des premières cellules, et, plus loin, au milieu du corridor, une *Madone*, tenant sur ses genoux le plus ravissant Enfant Jésus, a pour cortège, avec les saints protecteurs des Médicis, qu'accompagnent saint Marc et saint

Jean, les trois premiers saints de l'ordre dominicain. La place nous manque pour décrire toutes les images évangéliques qui se succèdent de cellule en cellule; on ne compte pas moins de quarante et une fresques, parmi lesquelles il est vrai qu'un certain nombre se répètent, à quelques détails près, et ont pu être exécutées par des élèves de l'Angelico : il était naturel que l'image du *Crucifix*, accompagné de saint Dominique en prière, fût présentée aux yeux d'une partie des moines; et les scènes de la *Passion*, du *Baiser de Judas* jusqu'à la *Montée au Calvaire*, étaient le plus



Phot. Alinari.

Fig. 352. — La Descente de Croix. Retable de Fra Angelico.
(Académie des Beaux Arts de Florence.)

convenable décor de ces cellules blanchies à la chaux. Mais quelques-unes des scènes joyeuses de l'Évangile sont mêlées aux scènes de douleur, et l'Angelico y a peut-être atteint la perfection de son art. Jamais il n'avait donné aux figures de l'Ange et de la Vierge une suavité plus immatérielle que dans cette *Annonciation* si simple qui est le trésor de la petite cellule n° 3; saint Pierre Martyr assiste au mystère joyeux, comme il assiste encore, dans une des cellules qui suivent, à la *Nativité*. L'*Adoration des Mages*, fresque plus grande et peuplée de personnages nombreux, fut réservée à la cellule que Cosme s'était fait aménager dans le couvent, pour y conférer amicalement avec saint Antonin; cellule un peu solennelle dans son humilité, où le pape Eugène IV, venu à Florence en 1442 pour consacrer la nouvelle église de Saint-Marc, passa la nuit de l'Épiphanie. Dans la *Cène*, qu'il est plus juste d'appeler l'*Institution de l'Eucha-*

*ristie*, par une trouvaille grandiose du peintre, commentant l'hymne de saint Thomas d'Aquin, le Christ officiant, le calice à la main, donne lui-même l'hostie aux Apôtres assis à la table du réfectoire conventuel. Enfin deux fresques extraordinaires de beauté, la *Transfiguration* et le *Couronnement de la Vierge*, demeurent sur les étroites et blanches murailles comme une vision de lumière et de béatitude. Ce grand Christ aux vêtements blancs, debout, les bras ouverts, sur le Thabor, cette Vierge si pure, toute blanche aussi, inclinée sur un trône de nuages, devant le Sauveur qui l'accueille dans la gloire, nous rendent, avec quelques-uns des *Crucifix* du peintre angélique, l'exaltation suprême de la foi chrétienne dans l'art.

Pendant son séjour au couvent de Saint-Marc, Fra Angelico fut sollicité de travailler pour la plupart des ordres religieux résidant à Florence. Il peignit pour les frères de l'Observance du Mugello un très beau retable, une *Madone* entourée de saints, qui rappelle d'assez près le retable de l'église de Saint-Marc, et, pour la sacristie de l'église de la Trinité, une *Descente de Croix* qui est un chef-d'œuvre (fig. 352). La beauté du corps du Christ, les gestes respectueux et tendres avec lesquels les disciples le soutiennent, l'émotion de saint Jean et de la Madeleine, le dialogue muet et poignant entre les assistants qui se montrent les clous du supplice, ont pour décor un paysage tout florentin, sous un ciel que traverse le vol des anges; et, au pied de la Croix, le sol stérile du Calvaire, fécondé par le sang divin, s'est transformé en un tapis de gazon et de fleurs. Pour la confrérie du Temple il peignit une *Pietà* pathétique, où il semble qu'il ait connu la fresque de Giotto à l'Arena, ou plutôt la dramatique composition d'Ambrogio Lorenzetti. Enfin, c'est dans les derniers temps de son séjour à Saint-Marc qu'il entreprit, sur la demande de Pierre de Médicis, la précieuse série de petits tableaux évangéliques destinés à orner les vantaux d'une armoire dans l'église de la Nunziata. Pour la beauté et la pureté du décor, on ne saurait mieux comparer ces peintures de l'Angelico qu'à celles dont, un siècle plus tôt, Duccio ornait le grand retable de la cathédrale de Sienne; mais dans quelques-unes d'entre elles il semble que se soit condensé tout le charme de certaines fresques de Saint-Marc. L'*Annonciation*, la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, la *Fuite en Égypte* (fig. 353), la *Résurrection de Lazare*, le *Baiser de Judas*, le *Couronnement de la Vierge*, semblent garder, dans la noblesse des gestes et dans la simplicité nouvelle du coloris, comme un résumé des vertus de la fresque. Cette grande illustration de l'Évangile (on remarquera que l'Angelico n'a peint aucun sujet de l'Ancien Testament), la plus complète et la plus parfaite que l'on eût encore tentée, en dehors de la miniature, demeura inachevée par le départ soudain du pieux moine.



Phot. Anderson

FRA GIOVANNI DA FIESOLE _ L'ANNONCIATION
(Couvent de Saint-Marc à Florence)



Librairie Armand Colin, Paris

Fra Angelico a Rome et a Orvieto ; sa mort. — Le pape Eugène IV, peu de temps avant de mourir, avait fait construire au Vatican, par l'architecte vénitien Riccio, une chapelle du Saint-Sacrement, qu'il appela Fra Angelico à décorer, très vraisemblablement en 1445, l'année où saint Antonin, le prieur de Saint-Marc, fut nommé archevêque de Florence. Nicolas V, qui succéda en février 1447 au pape Eugène, assista à l'achèvement de la chapelle, et prit son peintre en grande amitié. « Dans cette œuvre excellente », raconte Vasari, « il avait peint à fresque, selon sa manière, plusieurs histoires de la vie de Jésus-Christ, et il y avait fait beaucoup de portraits au naturel de personnes illustres de ce temps-là; lesquels par aventure seraient aujourd'hui perdus, si le Giovio (Paul Jove) n'en avait pris ceux-ci pour son Musée: le pape Nicolas V, l'empereur Frédéric, frère Antonin, Biondo de Forli, et Ferdinand d'Aragon ». Mais les copies de Paul Jove ont disparu, et rien ne subsiste, pas même un dessin, de la chapelle que le pape Paul III, au milieu du XVI[e] siècle, fit brutalement jeter bas pour édifier la salle Royale.




Phot. Alinari.

Fig. 555. — La Fuite en Égypte. Panneau peint par Fra Angelico.
(Académie des Beaux-Arts de Florence.)

Fort heureusement, une seconde œuvre de l'Angelico est demeurée intacte au Vatican, pour glorifier la mémoire du saint moine et du pape son protecteur. Mais, avant que ce nouveau travail fût entrepris, le peintre, célèbre par toute l'Italie, *famosus ultra alios pictores italicos*, avait été invité à Orvieto, par le Conseil de l'Œuvre du Dôme, à venir décorer une chapelle neuve, en face de celle du Corporal. Il accepta, à condition de ne séjourner à Orvieto que pendant les mois d'été, le reste de l'année devant appartenir à Rome. Il fut stipulé que le travail durerait trois étés, et serait payé deux cents ducats d'or, somme équivalente au salaire annuel que le peintre recevait du Vatican. Un salaire modeste fut prévu pour ses aides, ses *garzoni*, au nombre de trois, dont l'un, Benozzo Gozzoli, va devenir le plus fécond et le plus spirituel des fresquistes italiens. Le 15 juin 1447, Fra Angelico se mit au travail; il peignit *le Christ juge, au milieu des anges*, dans un des grands compartiments de la voûte, et,

dans un des compartiments étroits, *le chœur des Prophètes*. Mais ce fut tout; aux étés suivants il ne retourna point à Orvieto, et la chapelle « neuve » conserva pendant un demi-siècle ses murs blanchis à la chaux, jusqu'à ce qu'en 1499 Signorelli vînt y tracer les surhumaines visions du *Jugement dernier*.

Nous ne connaissons point les dates de commencement ni d'achèvement de l'oratoire privé, du *studio* de Nicolas V. Fra Angelico y travaillait en 1449, et ce fut sa dernière grande œuvre. Deux étages de fresques superposées et parallèles représentent sur les trois murs (le quatrième étant percé d'une fenêtre) la vocation, l'apostolat et le martyre des deux saints Étienne et Laurent. De fines bordures de stuc ornées de feuillages peints, et des guirlandes de roses qui s'appuient tour à tour sur de jolies têtes enfantines et sur des médaillons aux armes papales, sont probablement l'œuvre des aides du maître ; et l'on a voulu reconnaître la main de Benozzo dans certains détails de figures de femmes et d'enfants d'une familiarité nouvelle et charmante. Mais il serait plus juste de dire que c'est de l'Angelico que Benozzo a reçu le secret de ses inventions ingénues. Les scènes de la vie de *saint Étienne* s'encadrent deux par deux dans le cintre des arcades qui supportent la voûte; nous l'y voyons *recevant le diaconat* de saint Pierre, puis *distribuant les aumônes*, *prêchant* (dans le décor pittoresque de la Rome du xv^e^ siècle), et *confessant sa foi*; enfin *subissant le martyre*. Dans l'histoire de *saint Laurent* le pieux artiste n'a pas craint d'exprimer une seconde fois, sans se répéter aucunement, des motifs analogues. Il a introduit des portraits dans ses compositions, mais avec un tact et une discrétion que les grands peintres de la Renaissance seront loin d'observer. C'est Nicolas V qui remet à saint Laurent le calice et la patène, et ce visage bien reconnaissable du pape humaniste, coiffé de la tiare à triple couronne, respire une telle bonté qu'on lui laisse volontiers l'auréole de Sixte II. La *distribution des aumônes* se fait au seuil de la vieille basilique vaticane; et la troupe de mendiants décrépits, aveugles ou estropiés qui entoure le jeune diacre garde, sous les détails d'un réalisme fidèle, le plus harmonieux accord de lignes (fig. 554). Le tableau des *Adieux de saint Sixte et de saint Laurent* a été fort abîmé par des retouches modernes. Dans les deux derniers, la *Condamnation* et le *Martyre du saint*, apparaissent, chose assurément peu surprenante en des fresques romaines, les traces d'une étude sérieuse des monuments antiques : Fra Angelico lui-même ne pouvait négliger absolument cette antiquité à laquelle tous les humanistes du temps sacrifiaient avec ferveur. Il a couronné le tribunal où siège Décius d'un bas-relief montrant l'aigle romaine parmi des rinceaux de feuillage, et, dans le mur de la terrasse fleurie d'où l'empereur et sa cour assistent au supplice, il a percé des niches où se dressent des statues drapées en de nobles attitudes. Mais que ces petits détails paraissent insignifiants, si l'on

s'attache à la seule figure du saint, debout dans sa longue dalmatique, les mains liées au dos, devant l'empereur qui lui montre les fouets et le peigne de fer ! Calme et fière assurance, résignation mêlée d'ardeur, tout est exprimé dans ce profil si pur ; c'est l'image idéale du confesseur de la foi.

A la voûte, dans le ciel d'outremer, semé d'étoiles d'or, les quatre Évangélistes, assis sur les nues, écrivent et méditent ; et, le long des pilastres feints qui montent aux quatre angles de la chapelle, les grands docteurs de l'Église continuent leur enseignement : ce sont *saint Léon* et *saint Grégoire*, *saint Ambroise* et *saint Augustin*, *saint Jean Chrysostome* et *saint Athanase*, *saint Thomas d'Aquin* et *saint Bonaventure*.



Phot. Alinari

Fig. 554. — Saint Laurent distribuant les aumônes. Fresque de Fra Angelico, au Vatican.

Fra Angelico dut interrompre son travail en 1449 pour retourner à Florence, où il était nommé, le 10 janvier 1450, prieur du couvent de Fiesole. Mais le pape voulut le rappeler à Rome. Il y mourut en 1455, âgé de soixante-huit ans, et fut enseveli dans le couvent de la Minerve. C'est à Nicolas V que l'on attribue les élégants distiques latins de l'épitaphe, où le saint moine nous parle pour la dernière fois :

*Non mihi sit laudi quod eram velut alter Apelles,*
*Sed quod lucra tuis omnia, Christe, dabam,*
*Altera nam terris opera extant, altera cælo.*
*Urbs me Johannem flos tulit Etruriæ.*

« Que ce ne soit pas ma gloire d'avoir égalé Apelle, mais d'avoir donné tous mes gains, Christ, à tes enfants ; ainsi une partie de mes œuvres appartient à la terre, l'autre au ciel. Mon nom est Jean ; la ville où je naquis est la Fleur de l'Étrurie. »

Les Ombriens ; écoles de Gubbio et de Fabriano. — Il n'existe pas, à proprement parler, d'école ombrienne avant la seconde moitié du

xv^e siècle; mais dans les petites cités rudes et farouches qui s'attachent aux flancs des montagnes de l'Ombrie plutôt qu'elles ne se blottissent dans ses vallées, des peintres sont nés, qui sont allés apprendre leur métier dans quelque ville déjà riche et ouverte aux arts. Assise fut, durant tout le xiv^e siècle, le pèlerinage dévot des artistes de Toscane; et Pérouse, longtemps hospitalière aux peintres de Sienne, devint un centre d'art sans avoir d'abord une école, tandis qu'à Gubbio et à Fabriano, grâce au génie spontané de quelques peintres, des écoles locales se formèrent.

Quelques vers de Dante ont assuré l'immortalité au nom d'Oderisi, « l'honneur de cet art que l'on appelle à Paris enluminer » (*Purgatoire*, ch. xv, v. 79 et suiv.). Oderisi de Gubbio, s'il est vraiment, comme tout porte à le croire, le peintre du délicieux missel conservé aux Archives de Saint-Pierre de Rome, la *Messe de saint Georges*, est non seulement le premier en date (le missel fut orné pour le cardinal Stefaneschi, créé en 1295 cardinal-diacre de Saint-Georges au Vélabre), mais le plus grand des enlumineurs italiens. Les miniatures de ce volume, souvent attribuées à Giotto, et tout récemment à Simone Martini, ont, comme les œuvres de ce dernier peintre, une grâce spirituelle et subtile qui les rapproche des peintures françaises un peu antérieures. Il y a un esprit analogue, avec une émotion dramatique qui fait songer à Pietro Lorenzetti, dans quatre petits panneaux à fond d'or provenant d'un retable, dont deux, le *Crucifiement* et la *Mise au Tombeau*, font partie de la collection Carrand, au Musée National de Florence, et les deux autres, le *Noli me tangere* et le *Couronnement de la Vierge*, appartiennent à Mrs. Benson, à Londres.

Oderisi eut des élèves, non seulement à Gubbio, mais jusqu'à Bologne, si l'on admet que Franco Bolognese, qui, au dire de Dante, le supplanta dans la faveur et la gloire, comme Giotto avait supplanté Cimabué, apprit de lui l'art de la miniature. A Gubbio même, dans la première moitié du xiv^e siècle, de nombreuses fresques furent peintes par Guido Palmerucci; et, parmi d'autres artistes qu'il serait superflu d'énumérer, nous voyons commencer la dynastie des Nelli, florissante durant plus d'un siècle, et dont le représentant le plus notable fut Ottaviano, le peintre charmant de la *Madone du Belvédère*, dans la petite église de Santa Maria Nuova (fig. 555). C'est une image de goût très siennois, et qui rappelle les compositions de Taddeo di Bartolo; œuvre de jeunesse d'Ottaviano Nelli, datée de 1403 ou 1404, et que devaient suivre bon nombre de peintures, fresques ou retables, où l'ingénuité de la dévotion supplée insuffisamment les ressources de l'art. L'œuvre la plus considérable d'Ottaviano n'est pas dans sa ville natale. En 1424, il alla peindre à fresque, à Foligno, la chapelle du palais seigneurial des Trinci; il y représenta la *Vie de la Vierge* en une série de compositions gracieuses, mais d'un dessin assez gauche; et dans

les salles voisines, autant qu'on en peut juger par les restes de fresques très détériorées que l'on a pu dégager du badigeon, il figura, à la façon de Taddeo di Bartolo au Palais Communal de Sienne, les héros de l'histoire romaine, et raconta la légende de Romulus et de Rémus. Il n'existe pas de mention d'Ottaviano Nelli après l'année 1444.

Pendant que Gubbio jouait un rôle, au XIVe siècle, dans l'histoire de l'art italien (il y eut même des mosaïstes et des verriers de cette ville qui travaillèrent à Orvieto et à Assise), Fabriano, cité voisine, avait éga-



Phot. Alinari.

Fig. 355. — La Vierge et l'Enfant, entourés d'anges, entre saint Joseph et saint Antoine. Fresque d'Ottaviano Nelli, à Santa Maria Nuova de Gubbio.

lement ses peintres, dont le plus intéressant, Allegretto Nuzi, est inscrit, en 1346, dans la corporation des peintres de Florence. Cet Allegretto nous apparaît, lui aussi, de formation siennoise, fidèle aux traditions de Simone Martini et de Lippo Memmi, plus voisin même encore, par certains détails, de Pietro Lorenzetti. Il a appris de Sienne la gaufrure délicate des fonds d'or et le travail précieux des vêtements; dans deux de ses retables, conservés à la cathédrale et à la Pinacothèque de Fabriano, on remarquera notamment une étoffe brochée de feuillages d'or à fleurs bleues et rouges, avec des tortues et des perroquets affrontés, d'un merveilleux caractère oriental. Mais les tableaux d'Allegretto seraient peu de chose pour sa renommée, s'il n'avait eu l'honneur de former un des maîtres les plus personnels et les plus novateurs de l'art italien.

Gentile da Fabriano. — Ce n'est guère que par une seule peinture que nous pouvons juger de l'œuvre et de l'influence de Gentile da Fabriano; mais cette peinture, à défaut des documents parvenus jusqu'à nous, suffirait à nous montrer un artiste extraordinaire. On place généralement entre 1360 et 1370 la date de naissance de Gentile; et c'est à la première période de son activité que l'on doit attribuer un retable à fond d'or, de goût assez byzantin, le *Couronnement de la Vierge*, dont le Musée Brera de Milan possède tout le corps principal. Le précieux petit tableau du Musée Civique de Pise, une *Madone* assise sur un coussin, et contemplant avec adoration l'Enfant Jésus couché sur ses genoux, appartient évidemment à une époque plus avancée; c'est bien l'œuvre d'un contemporain des Van Eyck, mais qui a conservé les traditions de Simone Martini, un joyau d'orfèvrerie siennoise, où l'on pressent un art nouveau. Le chef-d'œuvre de Gentile, le grand retable de l'*Adoration des Mages*, conservé à l'Académie de Florence, fut peint en 1423 pour l'église de la Trinité (fig. 356). C'est l'époque même où Fra Angelico, dans son couvent de Fiesole, peint quelques-unes de ses plus célestes images. La peinture de Gentile est plus humaine et annonce déjà triomphalement les joyeux cortèges que l'élève de l'Angelico, Benozzo Gozzoli, composera pour la chapelle des Médicis (au palais Riccardi). Il a rempli son grand cadre d'allégresse et de vie. L'or et les joyaux étincellent aux vêtements somptueux de ses rois mages. Les chevaux richement caparaçonnés s'ébrouent, hennissent, se flairent avec animation; un grand chien, allongé sur le sol, relève sa tête muselée pour les observer; des singes gesticulent sur la croupe d'un dromadaire, un léopard fronce ses babines au passage d'un vol d'oiseaux; les valets s'empressent, les seigneurs de la suite discutent, s'interpellent, s'émerveillent; cependant, assise sous l'auvent d'une maison en construction, la Vierge, près de qui se tient saint Joseph bénignement incliné, présente son Jésus qui appuie la main sur le front du vieux roi prosterné pour baiser ses petits pieds. Il y a là un coin délicieux de tendresse et de recueillement, au milieu de ce grand décor de fête qui se continue presque à perte de vue vers le fond du tableau.

Des fleurs charmantes, fleurs des jardins et des champs, sont peintes aux montants du cadre avec le sentiment le plus parfait de la nature; et la prédelle raconte en trois compartiments (dont le dernier est demeuré, à la suite des déprédations napoléoniennes, au Musée du Louvre) des scènes de l'enfance du Christ, l'*Adoration des bergers*, la *Fuite en Égypte* et la *Présentation au Temple*.

On comprend la nouveauté, le succès d'une pareille œuvre; elle arrivait dans l'art florentin toute chargée des richesses de l'Orient, de ces richesses que Gentile était allé amasser à Venise. Car lorsque le maître de Fabriano, en pleine maturité et en pleine gloire, venait se faire immatri-

culer (en 1422) parmi les artistes florentins, il descendait du nord de l'Italie. Il avait travaillé à Brescia, pour Pandolfo Malatesta, et surtout à Venise, où, dans le palais des Doges, il avait représenté, comme venait de le faire Spinello Aretino à Sienne, la défaite navale de l'empereur Barberousse. Cette grande fresque a disparu, aussi bien que toutes les autres œuvres vénitiennes du grand peintre ombrien, aussi bien que les fresques qu'il s'en alla peindre à Rome, de 1426 à 1428, où il mourut. Employé par le pape Martin V au décor du Latran, avec l'aide, assure Vasari, de son



Phot. Brogi.

Fig. 356. — L'Adoration des Mages. Retable de Gentile da Fabriano.
(Académie des Beaux-Arts de Florence).

élève Pisanello (en réalité Pisanello ne fut que son continuateur), il peignit à fresque, dans la nef de la basilique, la vie de saint Jean-Baptiste, ainsi que les figures des Prophètes, en clair-obscur. Il mourut avant l'achèvement de ce travail, qui faisait dire à Rogier Van der Weyden, venu à Rome en 1450, que Gentile avait été le premier des artistes italiens, et, près d'un siècle plus tard, à Michel-Ange, que sa peinture était aussi gentille que son nom. Mais ce n'est pas à Rome ni à Florence, c'est dans l'Italie du Nord, à Vérone et à Venise, que nous retrouverons vivante l'influence de Gentile da Fabriano.

Les peintres siennois : Sassetta, Sano di Pietro et Giovanni di Paolo. — Au seuil du xv[e] siècle, Sienne est désormais devancée par

Florence, plus puissante, plus féconde, plus paisiblement créatrice; mais elle garde la séduction particulière de sa grâce raffinée et candide tout ensemble, alanguie et nerveuse, parfois enfantine et vieillotte, éclairée encore de lumineuses visions. Un grand artiste, presque ignoré jusqu'à ces dernières années, Stefano di Giovanni, surnommé Sassetta (1392-1450), doit occuper dans l'histoire de son art une place pareille à celle que l'on accorde à Gentile da Fabriano et surtout à Masolino dans l'art de Venise et de Florence. La première mention que l'on trouve de lui dans les archives siennoises est de l'an 1427 : il est chargé de compléter les dessins de Jacopo della Quercia pour les fonts baptismaux de San Giovanni. C'est en 1436 qu'il peint la très belle, pieuse et grave *Madone* que possède l'église de l'Osservanza, près Sienne; puis, en 1437, il exécute pour les franciscains de Borgo San Sepolcro un grand retable, aujourd'hui démembré, et dont les précieux fragments sont répartis entre plusieurs collections. La figure centrale, un *Saint François en gloire*, foulant aux pieds l'Orgueil, l'Avarice et la Luxure, tandis que l'Obéissance, la Pauvreté et la Chasteté planent au-dessus de lui dans le ciel, appartient à M. Berenson; et la *légende du saint* est répartie en huit compartiments, dont six sont à Paris, chez M. Chalandon, un à Cour-Cheverny, chez M. le comte de Martel, un enfin au Musée de Chantilly, où il a passé longtemps pour l'œuvre de Sano di Pietro.

D'un art non moins parfait est le retable de la cathédrale d'Asciano, représentant, d'après la composition de Pietro Lorenzetti, devenue classique à Sienne, la *Nativité de la Vierge* (fig. 357), avec trois panneaux formant pinacles où l'on voit *la Vierge et l'Enfant adorés par les anges*, la *Mort* et l'*Ensevelissement de la Vierge*. L'*Adoration des Mages*, qui appartient au comte Chigi Saracini, à Sienne, est toute radieuse de fraîcheur juvénile; et un tout petit panneau, provenant de Barnard Castle, que l'on a pu voir au Burlington Club de Londres en 1904, raconte le drame d'un *Miracle du saint Sacrement*, avec une émotion incroyable, dans le ravissant décor d'un intérieur d'église dont les vitraux à figures ont un éclat d'émail. Sassetta mourut en 1450 d'un refroidissement qu'il prit sur son échafaudage de la Porte Romaine, où les magistrats de Sienne lui avaient demandé de peindre la *Vierge glorieuse* parmi les anges et les saints; ce fut son élève Sano di Pietro qui termina cette grande fresque, aujourd'hui bien détériorée.

Très proche de Sassetta dans ses délicates œuvres de jeunesse, telles que la *Légende de saint Jérôme*, au Louvre, Sano di Pietro (1406-1481) ne tarde pas à se gâter, à s'amollir par sa facilité extrême. Il tenait en somme une boutique de peintures de dévotion fort achalandée, et suffisait tout juste, avec l'aide de ses fils, aux commandes. De combien de *Madones* et d'images de *saint Bernardin* ce pieux artiste n'a-t-il pas inondé la province

siennoise! Mais, dans ses moments heureux, il invente des figures d'anges et de saints qui sont touchantes comme des prières. Le *Couronnement de la Vierge* qu'il peignit à fresque, en 1445, au rez-de-chaussée du Palais Communal, est d'un arrangement très noble et harmonieux dans sa simplicité. Sano di Pietro fut également enlumineur; et il y a dans les antiphonaires des cathédrales de Sienne et de Chiusi plus

Phot. Alinari.

FIG. 357. — La Naissance de la Vierge. Triptyque de Sassetta, dans la cathédrale d'Asciano, près Sienne.

d'une miniature de sa main, où la piété aimable des compositions religieuses s'associe aux inventions comiques et malicieuses des décorateurs gothiques (fig. 358).

A côté du bon Sano, Giovanni di Paolo, qui fut son condisciple dans l'atelier de Sassetta, semble possédé par moments du génie du baroque. Il a peint pendant près de soixante ans; on a de lui des Vierges ravissantes, et des saints déformés par des grimaces caricaturales; c'est vraiment un des plus curieux parmi ces artistes retardataires qui, au temps où la Renaissance florentine donnait toutes ses fleurs et déjà les fruits les plus mûrs, se sont obstinés à des compositions naïvement archaïques. Délicieux peintre de fleurs, il couronne ses anges musiciens de pervenches, de jasmins et de bluets; il égaie ses prédelles de tiges de roses blanches et rouges. Il représente le Paradis terrestre avec une fraîcheur de primitif colonais, et mêle aux scènes évangéliques un raffinement de détails familiers de tradition bien siennoise assurément, mais que l'on avait un peu oublié depuis les Lorenzetti. Miniaturiste enfin, il ne craint pas d'illustrer la *Divine Comédie*; le manuscrit enrichi de ses peintures est en Angleterre, aux mains de M. Yates Thompson.



Phot. Alinari.

FIG. 358 — La Présentation au Temple. Miniature de Sano di Pietro, dans un antiphonaire de la cathédrale de Sienne.

## II

## LES ÉCOLES DU NORD DE L'ITALIE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU QUINZIÈME SIÈCLE

La peinture a Venise, a Padoue et a Vérone; Jacopo Bellini. — Le séjour de Gentile da Fabriano à Venise marque la première émancipation d'un art qui semble retardataire et comme paralysé. Jusqu'au xvᵉ siècle, Venise est demeurée toute byzantine. Les peintres qui continuent patiemment l'immense revêtement de mosaïque de Saint-Marc, ou qui colorient sur leurs retables à fond d'or toujours les mêmes Madones, les mêmes saints émaciés et rigides, sont ou des moines grecs, ou les élèves de ces moines. Ils n'ont pas connu, ils n'ont pas voulu connaître l'évangile de Giotto, qui pourtant, aux portes de Venise, à Padoue, à Vérone, a suscité une vie nouvelle de l'art. Il vaudrait la peine, malgré tout, de rechercher dans les œuvres de ces byzantinisants, tels que Paolo, Stefano, Lorenzo, Donato et Caterino, Semitecolo, Bonomo, d'autres encore, quelques velléités de sentiment personnel. Cependant, à Padoue, les fresques d'Altichiero et de Jacopo Avanzo, qui racontent la légende de saint Georges et celles de sainte Lucie et de sainte Catherine, en même temps que des scènes du Nouveau Testament, aux murs du petit oratoire de San Giorgio, celles aussi qui racontent, dans la basilique de Saint-Antoine, la légende de saint Jacques (peintes en 1376 et pendant les années suivantes), sont les meilleurs témoins du renouveau giottesque, au lieu que l'immense décor allégorique et moral du palais de la Ragione, par Giovanni Miretto et ses compagnons, et les compositions de Giusto aux Eremitani, offrent plus d'intérêt pour l'histoire des sciences, et particulièrement de l'astronomie, que pour celle de l'art. Un peintre de Padoue, Guariento, qui avait travaillé au décor des Eremitani, fut appelé en 1365 à Venise, pour peindre sur un des murs du Palais Ducal l'énorme fresque mi-gothique mi-byzantine du *Paradis* (qu'il serait plus juste de nommer le *Couronnement de la Vierge*), alors qu'Antonio Veneziano, trop giottesque pour ses concitoyens, émigrait à Florence et à Pise.

Des influences nouvelles se font jour aux premières années du xvᵉ siècle. Gentile da Fabriano, le grand artiste qui travaille, vers 1420, à la décoration du Palais des Doges, a certainement sa part dans cette floraison imprévue de la peinture vénitienne, mais il semble qu'il ait reçu peut-

être autant qu'il a donné. La peinture vénitienne subit une évolution analogue à celle que l'on peut remarquer à la même époque dans la peinture allemande; et le charme naïf de certaines figures de Vierges et de saints, à Vérone plus encore qu'à Venise, fait songer aux peintres de Cologne. Le premier artiste de Venise en qui cette évolution apparaisse assez nettement est Jacobello di Francesco del Fiore, que la Seigneurie emploie, au salaire de cent ducats par an, dès avant 1412, et qui meurt



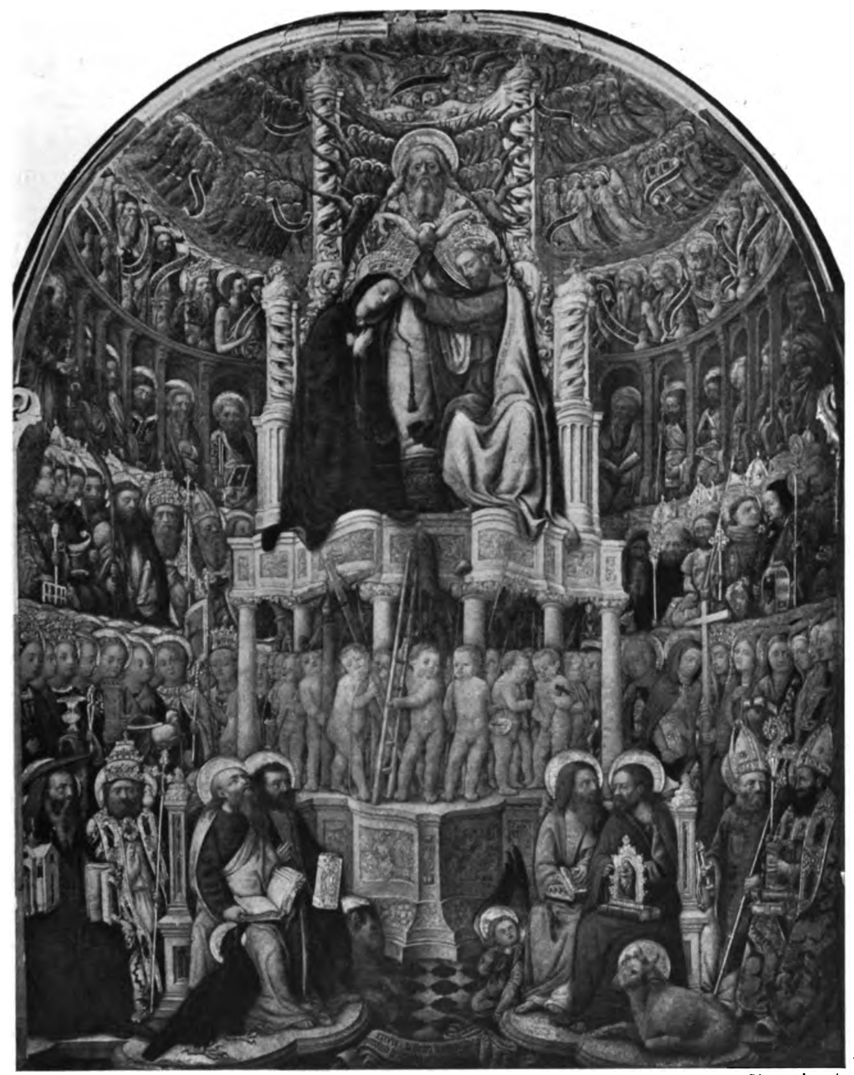
Phot. Alinari.

FIG. 559. — Le Couronnement de la Vierge. Retable de Jacobello del Fiore.
(Académie des Beaux-Arts de Venise.)

en 1440, laissant un petit nombre d'œuvres où l'on peut suivre les transformations de son talent.

L'une d'elles, qui n'est peut-être pas la plus ancienne (elle aurait porté, semble-t-il, mais il est difficile de l'admettre, la date de 1438), n'a d'autre importance pour nous que d'être une copie très réduite, mais fidèle, de la grande fresque de Guariento au Palais Ducal. Le *Couronnement de la Vierge* s'y compose encore selon les données byzantines, avec sa multitude d'anges, d'apôtres, de prophètes et de saints groupés en longues files verticales dans leurs stalles gothiques autour du trône élevé où s'accomplit le mystère joyeux (fig. 559). En 1415, Jacobello peignit, pour la Seigneurie de Venise, le *Lion de saint Marc*, et, en 1421, une

charmante figure de la *Justice*, aux côtés de laquelle se tiennent les archanges Michel et Gabriel, en des poses tumultueuses, et en des vêtements bizarres et rehaussés de gaufrures d'or, qui rappellent les primitifs



Phot. Alinari.

Fig. 360. — Le Couronnement de la Vierge. Retable d'Antonio Vivarini et Giovanni d'Alemannia, dans l'église de Saint-Pantaléon de Venise.

d'Espagne plus encore que ceux de Sienne ou de l'Ombrie. Un *Saint Chrysogone*, de l'église des Saints-Gervais-et-Protais, qui lui est attribué par quelques critiques, semble plutôt, pour le type du visage et le dessin du cheval, de Jacopo Bellini.

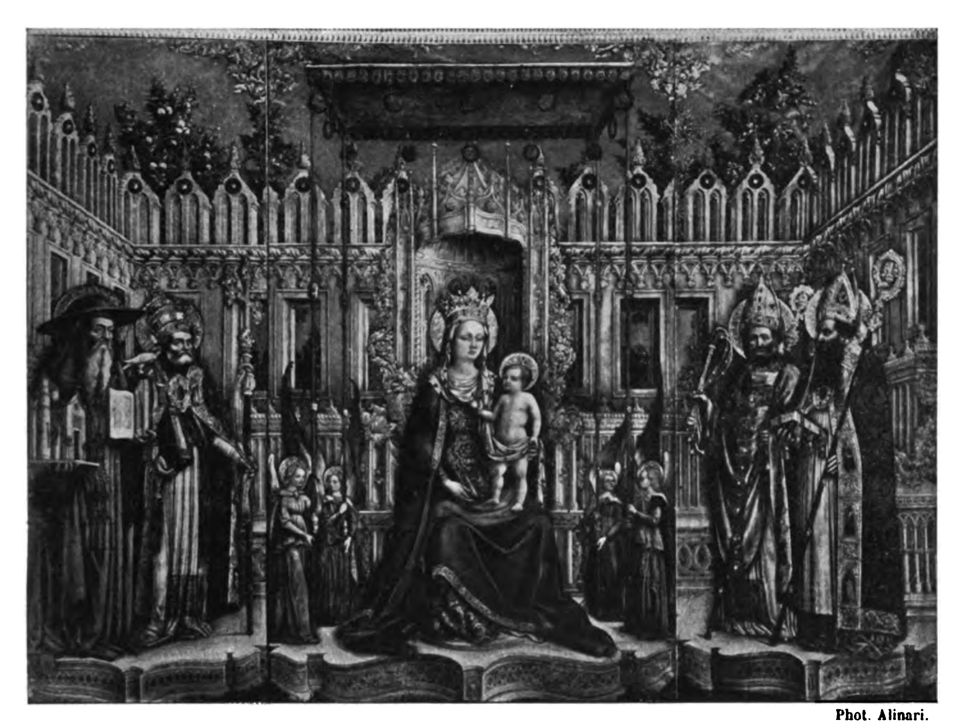
Michele Giambono (dont un aïeul, peintre de Trévise, se nommait Giovanni Bono ou, par abréviation, Zambon), a laissé d'assez nombreux

travaux, parmi lesquels il faut citer surtout les mosaïques, exécutées après 1430, d'une des chapelles de Saint-Marc. Elles représentent la *Naissance*, la *Présentation*, la *Visitation* et la *Mort de la Vierge*. Ce sont des œuvres assez caractéristiques du nouveau style, œuvres d'un dessinateur et d'un décorateur voisin de Jacopo Bellini, épris des architectures classiques et des amples et solennelles draperies. M. Thode a cru reconnaître dans la dernière de ces compositions la main du Florentin Andrea del Castagno; mais si la parenté de certaines des figures avec celles de la *Cène* du Musée de Sant'Apollonia de Florence n'est pas niable, ne peut-on en conclure seulement qu'un album de dessins, du genre de ceux dont nous aurons à parler bientôt, a mis l'artiste à même de s'inspirer de ces rudes et puissantes créations? Il faut noter l'influence de ces mosaïques sur la formation de Mantegna, et ne pas oublier qu'un des beaux tableaux de ce maître, la *Mort de la Vierge*, du Musée du Prado à Madrid, en est assurément dérivé. Une des dernières œuvres de Giambono, une *Pietà*, du Musée de Padoue, faussement signée du nom de Mantegna, montre encore mieux les liens qui rattachent ce primitif aux grands Vénitiens de la seconde moitié du xv[e] siècle.

C'est dans le second tiers de ce siècle que commencent d'apparaître deux dynasties de peintres qui ont enrichi Venise à profusion de leurs œuvres, les Vivarini et les Bellini. Les Vivarini, à leurs débuts du moins, restent encore à demi inféodés aux traditions byzantines et gothiques; famille nombreuse de mosaïstes et de verriers, vivant dans la lagune, à Murano, avant de s'implanter à Venise même. Antonio Vivarini, le premier et le plus notable, a une longue et féconde existence. Pendant une dizaine d'années, de 1441 à 1449, il est associé à un certain Jean d'Allemagne (Giovanni d'Alemannia ou Teutonico) avec lequel il produit et signe en commun plusieurs retables importants. Il y en a trois, de l'année 1443, à San Zaccaria, où de gracieuses figures de saints et de saintes, vêtus de brocart, se détachent sur un fond d'or ou sur une haie de roses en fleurs. En 1444, les deux maîtres signent le grand *Couronnement de la Vierge* de l'église de Saint-Pantaléon (fig. 560), œuvre touffue au possible, où les figures de la hiérarchie céleste, au lieu d'apparaître par rangées verticales, comme dans la fresque de Guariento, copiée par Jacobello del Fiore, se groupent harmonieusement par étages superposés, dont les derniers semblent se perdre dans l'infini du ciel. La composition de cette œuvre considérable et célèbre fut attribuée dès l'abord à Jean d'Allemagne, car c'est uniquement son nom que l'on trouve au contrat de commande d'une copie de cette peinture par Michele Giambono. Et dans le vaste retable daté de 1446 que conserve aujourd'hui l'Académie de Venise, c'est encore Giovanni plutôt qu'Antonio que l'on reconnaîtra à la majesté solennelle des figures, si originalement disposées dans une

étroite cour de marbre, aux pinacles fleuris de style vénitien (fig. 361).

Antonio seul est l'auteur d'une très pittoresque *Adoration des Mages* (au Musée de Berlin), où il semble qu'il ait voulu rivaliser avec Gentile da Fabriano par les mille détails gracieux et spirituels dont la composition déborde; et, en 1440, au moment où allait commencer sa collaboration féconde avec Jean d'Allemagne, il peignait pour la cathédrale de Parenzo



Phot. Alinari.

Fig. 361. — La Vierge et l'Enfant entourés d'anges et de saints. Retable d'Antonio Vivarini et Giovanni d'Alemannia.

(Académie des Beaux-Arts de Venise.)

un retable dont les figures correctes et pures ont une suavité digne de l'Ombrie.

En 1450, Antonio a pour collaborateur son frère cadet, Bartolommeo, dans l'exécution d'un somptueux retable (conservé au Musée de Bologne), dont le cadre, d'architecture surprenante, dépasse peut-être en éclat la peinture. D'autres retables de Bartolommeo Vivarini, celui de Santa Maria dei Frari tout particulièrement, maintiennent la même tradition de magnificence. Quant au fils d'Antonio, Alvise (ou Luigi), contemporain de Giovanni Bellini et de Mantegna, il abandonne les vieux errements pour composer plus librement ses tableaux pieux, selon les exigences de l'esprit nouveau.

Un peintre de grand talent, Antonio da Negroponte, ne nous est connu que par une seule œuvre signée, mais non datée, que l'on peut placer au

début de la seconde moitié du xv^e siècle. C'est la *Madone* de l'église de San Francesco della Vigna, à Venise (fig. 362). La magnificence du vêtement de brocart de la Vierge, le travail raffiné du trône de marbre où elle est assise, l'amoncellement joyeux des fleurs et des fruits, le cortège d'oiseaux assemblés à ses pieds, tout dans cette œuvre charmante annonce les plus heureuses inventions de Crivelli, mais avec une ingéniosité tendre qui se souvient encore de Gentile da Fabriano (la figure du Père Éternel, dans le cintre supérieur, a été ajoutée ou repeinte au xvi^e siècle).

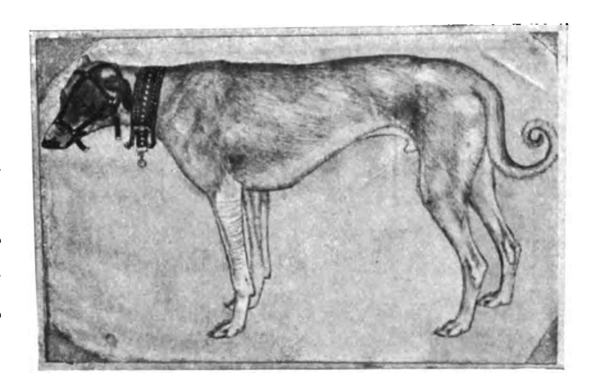

Phot. Alinari.

Fig. 362. — La Vierge et l'Enfant. Retable d'Antonio da Negroponte, dans l'église de San Francesco della Vigna, à Venise.

Avec Jacopo Bellini, père d'une illustre lignée, nous retournons à l'atelier du grand Gentile da Fabriano. Nous ignorons la date de sa naissance, aux dernières années du xvi^e siècle, ou aux toutes premières du xv^e. Il n'est nullement certain, comme on l'admet généralement, qu'il ait suivi Gentile à Florence; en tout cas, les documents vénitiens où paraît son nom, de 1424 à 1470, ne permettent guère de supposer qu'il ait fait de longs séjours hors de sa patrie. Si nous ne connaissions de lui que les peintures signées de son nom, ou que l'on peut lui attribuer avec vraisemblance (les *Madones* de l'Académie de Venise, du Musée de Bergame, de la galerie Tadini à Lovere et du Musée du Louvre, enfin l'*Annonciation* de l'église Sant'Alessandro de Brescia, jadis attribuée à Fra Angelico), nous le citerions moins comme un artiste personnel et un grand précurseur, que comme le père des deux glorieux peintres Gentile et Giovanni Bellini. Mais deux recueils de dessins de sa main, conservés l'un au British Museum de Londres, l'autre au Musée du Louvre, montrent clairement le rôle actif qu'il dut jouer dans l'évolution de la Renaissance à Venise. Le recueil de Londres, daté de 1430 (celui-là même très probablement que Gentile légua à son frère Giovanni), est plus sec d'exécution que celui du

Louvre, un peu giottesque ou plutôt gothique par certains côtés; mais le second montre déjà l'épanouissement délicieux de l'art vénitien. Quelle curiosité, quel goût pour les belles et larges architectures, les mouvements les plus variés et les plus hardis du corps humain, l'antiquité classique et les scènes de la mythologie à côté des émouvantes pages chrétiennes, l'analyse et l'expression du caractère dans le portrait! On ne peut bien comprendre tout le génie des deux frères Bellini et de leur beau-frère Mantegna, que si l'on a étudié les feuillets de vélin où Jacopo compose à la mine d'argent, à l'aquarelle, et surtout à la plume, ces nombreux dessins (il y a 99 feuillets dans le recueil de Londres, et 95 dans celui de Paris), exécutés parfois avec la minutie qu'il eût apportée à l'achèvement d'un tableau.

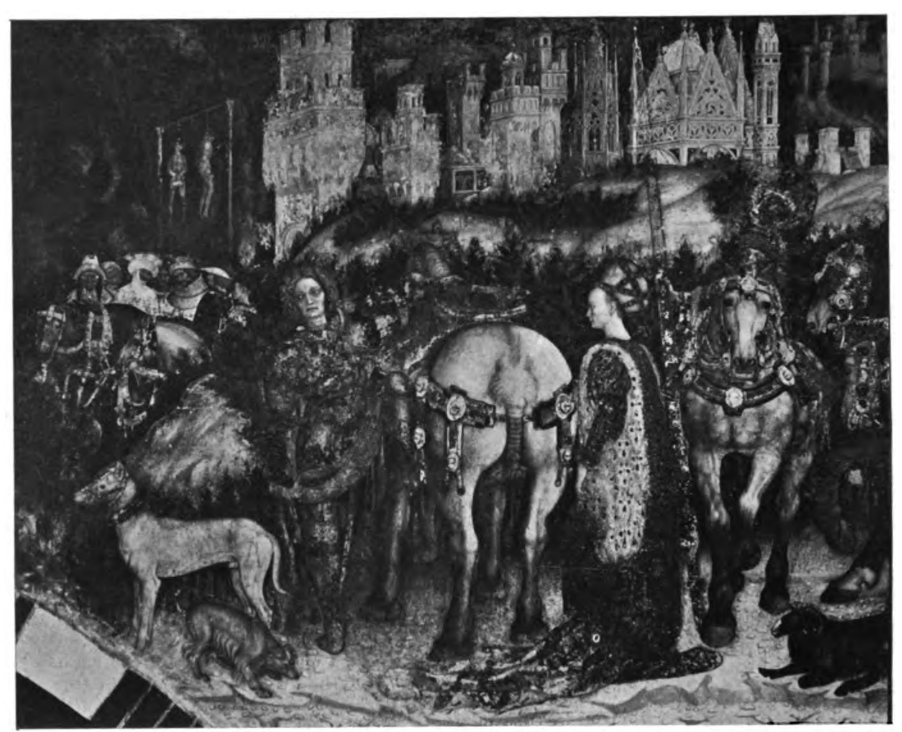
STEFANO DA ZEVIO ET PISANELLO. — Jacopo Bellini, en 1441, se trouvait à Ferrare, pour peindre le portrait de Lionel d'Este, en compétition avec un rival dont il nous est difficile aujourd'hui de comprendre qu'il ait pu triompher; car Pisanello nous apparaît toujours mieux comme l'un des artistes les plus extraordinaires de la première moitié du xv<sup>e</sup> siècle. Nous n'avons pas à nous occuper de son œuvre de médailleur, mais son œuvre de peintre et de dessinateur suffit à étonner, même si l'on tient compte de la date nouvellement rectifiée de sa naissance (1397, d'après M. Biadego, au lieu de 1380), date qui permet de ne plus considérer son apparition comme une sorte de miracle au milieu d'un art incomplètement dépouillé des traditions gothiques.


FIG. 363. — Un lévrier. Dessin de Pisanello. (Musée du Louvre.)

Le peintre Antonio, *Antonius Pisanus pictor*, jusqu'ici dénommé erronément Vittore, sur la foi de Vasari, était fils d'un Bartolommeo de Pise, premier mari de dame Isabetta, mariée en secondes noces, à Vérone, à un Filippo da Ostiglia. On comprend, par le nom et la patrie du père, le surnom de Pisano, ou Pisanello, donné à l'enfant. Ce renouvellement des données chronologiques doit faire justice, une fois pour toutes, des assertions de Vasari sur les premières œuvres de Pisanello; et peut-être suffirait-il de chercher à Vérone les origines les plus sûres de son inspiration. Des fresques aujourd'hui détruites, comme les *Triomphes* d'Avanzo et le *Siège de Jérusalem* d'Altichiero, furent sans doute pour lui des modèles

longuement étudiés, et parmi les décors à demi ruinés et trop peu connus des églises de San Fermo Maggiore, de Santa Maria della Scala et de Sant'Anastasia, on pourrait trouver d'heureux essais de ses prédécesseurs immédiats ou de ses contemporains pour rajeunir, comme il allait le faire en perfection, la noblesse traditionnelle du décor giottesque par l'observation familière et patiente de la nature.

De ces contemporains véronais de Pisanello, le seul que nous connais-



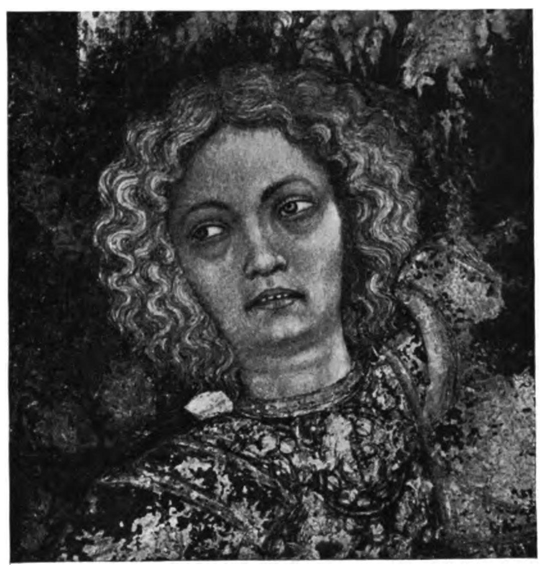
Phot. Alinari.

Fig. 364. — La Légende de saint Georges. Fresque de Pisanello, dans l'église de Sant'Anastasia de Vérone.

sions par des œuvres certaines et par quelques dates de sa vie est le délicat Stefano da Zevio, que l'on pourrait croire un peintre colonais égaré sur les rives de l'Adriatique. Né en 1393, et vivant encore, semble-t-il, en 1463, il fit en 1434 un voyage dans le Tyrol, mais ce n'était sans doute pas le premier. On a parfois considéré comme une œuvre de jeunesse de Pisanello le petit tableau du Musée de Vérone (la galerie Colonna, à Rome, en possède un du même goût) qui représente la Madone assise, en compagnie de sainte Catherine, dans un jardin fleuri, fermé d'une haie de roses, et tout égayé du vol des oiseaux et des anges. C'est une sorte de miniature qui rappelle d'assez près les *Jardins du paradis* des Musées de Francfort et de Berlin, et le menu raffinement n'en paraît guère conciliable avec le sentiment de nature aussi frais, mais plus sobre et plus intense, de Pisa-

nello; Stefano s'y montre le disciple de maître Wilhelm, et les mêmes influences rhénanes demeurent encore sensibles, quoique mêlées de nuances plus italiennes, dans l'*Adoration des Mages* du Musée Brera de Milan, signée et datée de 1435.

Si vraiment Pisanello est redevable aux exemples de l'étranger de la direction particulière de ses recherches, ce n'est point du côté de l'Allemagne, comme pour Stefano da Zevio, qu'il faut chercher ces exemples, mais bien plutôt du côté de cet art franco-flamand, art cosmopolite épanoui à la cour de Bourges, et dont les représentants les plus notables sont les frères de Limbourg, les enlumineurs merveilleux des *Très riches Heures* du duc de Berry. Les ressemblances sont frappantes entre certaines de ces miniatures, exécutées aux premières années du xvᵉ siècle (voir t. III, p. 166 et suiv.), et les figures de seigneurs et de dames aux magnifiques atours, et celles d'animaux et d'oiseaux que les dessins de Pisanello nous ont transmises en bien plus grand nombre que ses peintures (fig. 365 et 366).



Phot. Alinari.

Fig. 365. — Saint Georges. Détail de la fresque de Pisanello, à Sant'Anastasia de Vérone.

De ces peintures, les premières, celles qu'il exécuta au Palais Ducal de Venise, aux côtés peut-être de Gentile da Fabriano, ont entièrement disparu; mais la fresque de l'*Annonciation* encore subsistante dans l'église de San Fermo de Vérone ne doit leur être postérieure que de bien peu d'années. Elle a subi de cruels dégâts, et la couleur en est profondément altérée. A peine devine-t-on le paysage qui se déployait autour de l'ange, incliné au seuil de la chambre ou chapelle gothique, au sol couvert de tapis d'Orient, où la Vierge est assise. Un petit chien, auprès d'elle, s'effraie à la venue du messager ailé, tandis qu'au dehors deux tourterelles paisiblement roucoulent. Un grand baldaquin d'architecture feinte enveloppe toute l'image, pour se marier à la structure du monument de marbre qu'elle couronne et complète; aux deux pinacles extrêmes de ce baldaquin sont debout saint Georges et saint Michel, tous deux vainqueurs du dragon; en bas, on déchiffre la signature : *Pisanus pinxit*.

Les fresques de Rome, comme celles de Venise, sont détruites depuis

longtemps. Après la mort de Gentile da Fabriano, en 1428, le décor de la nef de Saint-Jean-de-Latran était demeuré suspendu. Eugène IV en confia l'achèvement à Pisanello; et le travail devait être parvenu à bonne fin lorsque, le 26 juillet 1432, le peintre, impatiemment attendu à Ferrare par Lionel d'Este, reçut, à son départ du Vatican, le sauf-conduit où le pape le nommait son peintre ordinaire et bien-aimé, *dilectus filius Pisanellus pictor familiaris noster*.

Il ne peut être question de résumer ici les incessants voyages de Pisanello, ni de tenter une chronologie régulière de ses œuvres. Qu'il nous suffise de dater de 1438 environ la grande fresque de la chapelle Pellegrini, dans l'église de Sant'Anastasia de Vérone, fresque longuement et minutieusement préparée par des dessins parvenus jusqu'à nous. Elle représente *saint Georges* prenant congé de la princesse qu'il vient de délivrer. Le héros (il n'a pas d'auréole) se prépare à monter à cheval, tandis que la princesse, debout et de profil dans sa robe à longue traîne, le regarde gravement. Des soldats d'allure exotique, des chevaux, des chiens, un bélier accroupi, peuplent la scène, que termine, derrière une ondulation de terrain, la silhouette des édifices de Vérone (fig. 364 et 365).

S'il faut en croire Vasari, Pisanello aurait peint à l'intérieur de la chapelle Pellegrini une *Légende de saint Eustache*. Il y a à Londres, parmi les peintures de la National Gallery, un petit retable illustrant ce sujet, d'une perfection de dessin saisissante. Le panneau est tout rempli par un paysage vert et rocheux, que traverse une rivière. Des cerfs s'y promènent, des hérons s'y reposent, ou volent; et voici le chasseur, dont le cheval s'arrête et recule, à la vue du grand cerf miraculeux portant entre ses bois l'image de Jésus crucifié. Cependant ses chiens s'agitent autour de lui, poursuivent un lièvre; de petits oiseaux volent dans les buissons; toute la beauté, toute la vie de la nature sont rendues avec un accent de fidélité prodigieuse.

Un autre tableau de la National Gallery, très nettoyé et retouché, semble d'époque plus tardive. Devant une lisière de forêt sombre, le vieux *saint Antoine*, en vêtement d'ermite, et le jeune *saint Georges*, amplement cuirassé, et coiffé d'un immense chapeau, sont debout en face l'un de l'autre, ayant à leurs pieds le porc et le dragon symboliques; au-dessus d'eux, dans une gloire de lumière, apparaît la Vierge qui serre l'Enfant à son sein.

Il faut citer encore, parmi les peintures de Pisanello, une *Adoration des Mages* du Musée de Berlin, et, au Louvre, le portrait de *Ginevra d'Este*, se détachant de profil sur une baie d'œillets et d'ancolies où palpitent des papillons; le *Lionel d'Este*, du Musée de Bergame, forme presque un pendant de ce dernier panneau. Mais ce qui mériterait par-dessus tout une longue étude, c'est l'œuvre incomparable du dessinateur. Le recueil Vallardi, au

Louvre, renferme, en nombre extraordinaire, les témoins les plus précieux de l'observation réaliste de ce grand poète. Il n'est pas une figure de ses fresques ou de ses tableaux, pas une attitude des animaux, des oiseaux, qu'il n'ait analysée avec une minutie et l'on peut dire un amour que seuls après lui deux artistes montreront à un degré presque égal : Léonard de Vinci et Dürer. Rien ne vaut la beauté de ces études de chevaux, de chiens, de singes, de lièvres, de hérons, sinon peut-être l'élégance souveraine dont il sait draper un manteau sur les épaules d'un jeune seigneur, faire onduler la traîne d'une robe princière (fig. 366). Mais ne faut-il pas encore réserver les meilleurs éloges pour l'œuvre du médailleur, où sont annoncées et par avance dépassées toutes les audaces et toutes les délicatesses de l'art moderne?



Phot. Giraudon.

Fig. 366. — Jeune seigneur et jeune dame. Dessin de Pisanello.
(Musée Condé, Chantilly.)

Peintres lombards; Michelino da Besozzo. — Dans une histoire où ne peuvent guère paraître que les chefs de file et les initiateurs, il faut pourtant laisser deviner toute la complexité d'une évolution qui des grands centres de civilisation peu à peu s'étend aux moindres bourgades. Aux premières années du xv[e] siècle, toute l'Italie est pénétrée d'art; et si une ville considérable comme Milan semble pauvre auprès de cités moins grandes, telles que Padoue, Vérone, Brescia, Bergame, ce n'est point qu'elle manque d'œuvres d'art, mais que peut-être, faute de recherches bien conduites, ces œuvres d'art demeurent encore imparfaitement connues et classées. Il y eut à Milan, au temps même où Masolino peignait les fresques de Castiglione d'Olona, et Pisanello celle de Sant'Anastasia de Vérone, un peintre épris comme eux de la joie vivante de la nature et de la magnificence des habillements seigneuriaux. Michelino da Besozzo, qui fit, avant 1412, le portrait de Giovanni Maria Visconti, décora, entre 1430 et 1440, une cour et un salon du palais Borromeo de fresques dont les premières furent ruinées au siècle dernier. On ne distingue plus, dans un angle de la cour, que les restes d'une scène représentant, dans une barque

dont le vent gonfle les voiles, toute une compagnie de gentilshommes et de dames en partie de plaisir. Aux murs du salon, les mêmes dames reparaissent, en quatre fresques, jouant à la paume ou aux cartes, ou dansant, sous les arbres d'un parc fleuri dont un ruisseau rafraîchit les épais gazons. L'on citait autrefois, du même Michelino, un livret en vélin avec des animaux coloriés, dont la trace n'a pas été retrouvée. Un autre artiste milanais, apparenté sans doute à Michelino, Leonardo da Besozzo, nous est connu par ses peintures murales de San Giovanni in Carbonara de Naples, et par l'album de dessins à la plume qu'il exécuta d'après les fresques de Giusto, aux Eremitani de Padoue.

## III

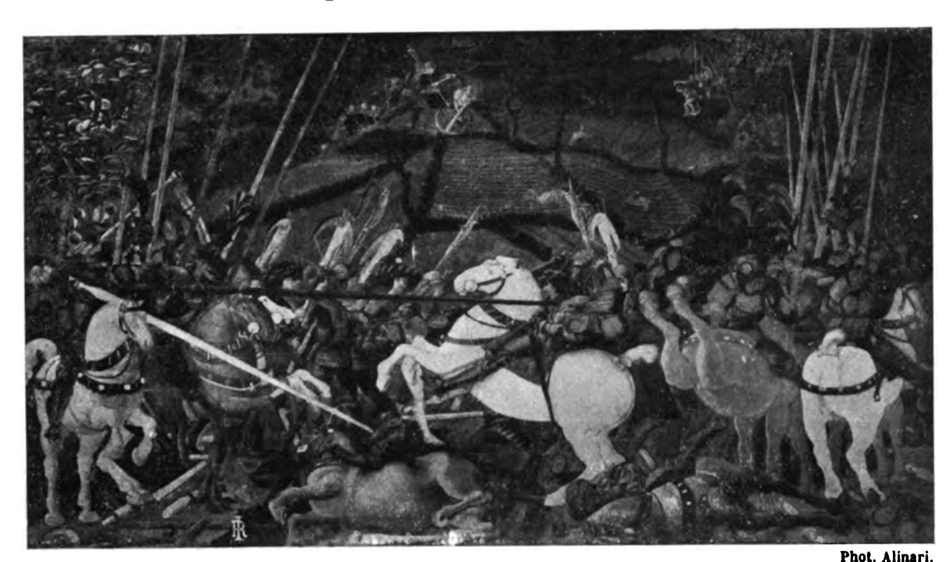
## LA PEINTURE EN TOSCANE, A ROME ET EN OMBRIE, VERS LE MILIEU ET DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XV^e^ SIÈCLE

Paolo Uccello et Andrea del Castagno. — C'est aux exemples des sculpteurs et des architectes que les peintres florentins doivent le meilleur de leur maîtrise. Les recherches de perspective et de modelé, sous l'influence de Ghiberti, de Donatello, de Brunelleschi, vont préoccuper et passionner les nouvelles générations. A côté d'un Fra Angelico et d'un Masolino, dont l'imagination fraîche et joyeuse demeure encore étroitement attachée aux traditions giottesques, Masaccio, tout en continuant l'œuvre de Giotto, a suivi les sculpteurs pour ouvrir des voies nouvelles. Si nous n'avons point de peintures de la main de Donatello ou de Ghiberti, du moins connaissons-nous des vitraux superbes, au Dôme de Florence et à Santa Croce, dont ils ont préparé les cartons. Le milieu où ils vivaient était tout animé de désirs, tout impatient de conquêtes d'art. Ghiberti, architecte en chef de la fabrique du Dôme, devait nécessairement rassembler autour de lui, pour la commune tâche, tous les meilleurs artistes florentins. Deux peintres, nés avant l'aurore du xv^e^ siècle, Paolo Uccello et Andrea del Castagno, furent ses collaborateurs.

Paolo di Dono, surnommé Uccello (l'Oiseau), plus jeune que Castagno de quelques années (il était né en 1396), fut d'abord apprenti dans l'atelier de Ghiberti, au temps où il préparait la deuxième porte du Baptistère. Au Dôme, sous la direction du sculpteur architecte, il commença, en 1434,

par exécuter des cartons de vitraux pour les *oculi* du tambour de la coupole; il y peignit l'*Annonciation*, la *Nativité*, la *Résurrection* et l'*Assomption*, auprès de la *Présentation*, déjà peinte par Ghiberti, et du *Couronnement de la Vierge*, composé par Donatello. Puis, en 1436, sur le premier pilier de droite, il représenta en grisaille, et presque à la façon d'un trompe-l'œil de sculpture, le condottiere *John Hawkwood*, jadis capitaine des milices florentines, droit sur un lourd destrier que supporte un haut socle.

Il fut en Italie le premier grand peintre de batailles; car les fresques de Spinello Aretino, à Sienne, sont enfantines auprès de ses tableaux, et nous ne savons rien des grands travaux, à Venise, de Gentile da Fabriano



Phot. Alinari.

Fig. 367. — Une bataille. Peinture de Paolo Uccello.
(Musée des Uffizi, à Florence.)

et de Pisanello. Deux de ces tableaux de batailles, dont le sujet n'a pu être identifié, sont au Musée du Louvre et à la Galerie des Uffizi (fig. 367); un troisième, à la National Gallery de Londres, représente la *Bataille de Sant'Egidio*, où Carlo Malatesta, seigneur de Rimini, et son neveu Galeazzo, furent faits prisonniers par Braccio di Montone; deux autres, de plus petites dimensions, la *Prise de Pise* et la *Bataille d'Anghiari*, sont cités par Cavalcaselle (en 1892) comme appartenant à une collection particulière de Rome. Ce sont des mêlées touffues d'armures et de lances, parmi des chevaux puissants qui se cabrent, hennissent et ruent; l'ordonnance en est savamment tumultueuse, et de beaux tons rouges, sur des fonds sombres et chauds, s'y marient harmonieusement aux reflets d'argent des cuirasses.

La grande œuvre d'Uccello, le décor à fresque du *Chiostro verde*, le premier cloître de Santa Maria Novella, décor célèbre, qui fut, après la

chapelle de Masacciò, l'école de dessin et de perspective des jeunes peintres florentins, s'est usée peu à peu et détruite au gré des intempéries. Il y avait peint, en camaïeu vert, les grandes histoires bibliques dont plusieurs devaient être reprises, un quart de siècle plus tard, par Benozzo Gozzoli sur une des parois du Campo Santo de Pise : la *Création des animaux*, la *Création de l'homme et de la femme*, la *Faute originelle* et l'*Expulsion du paradis terrestre*, le *Déluge*, le *Sacrifice* et l'*Ivresse de Noé*, la *Tour de Babel*, etc.... Une restauration toute récente a sauvé pour un temps les restes de ces belles fresques, dont une, le *Déluge*, malgré la confusion des figures qui s'y heurtent, mérite de rester célèbre pour tant de difficultés vaincues dans les attitudes et les raccourcis, et pour cette étude passionnée de la perspective dont le bon peintre, au dire de Vasari, était si fortement féru, que « toute la nuit il se tenait dans l'atelier pour en trouver les règles, et, quand sa femme l'appelait à dormir, il lui disait : Oh! quelle douce chose que cette perspective! »



Phot. Alinari.

Fig. 368. — Filippo Scolari, dit Pippo Spano. Peinture d'Andrea del Castagno.

(Musée de Sant'Apollonia, à Florence.)

Auprès d'Uccello, Dello vint peindre dans le cloître de Santa Maria Novella. Des vingt-quatre fresques qui continuent et achèvent le grand cycle biblique (elles représentent les histoires d'Abraham, d'Isaac et de Jacob), Vasari ne lui en attribue qu'une seule, la *Bénédiction donnée à Jacob par Isaac*. Ce Dello, né en 1404, qui fut sculpteur en même temps que peintre, et construisit pour les Siennois l'homme de fer, le *Mangia*, qui sonnait les heures au sommet de leur tour, passa une partie de son existence en Espagne, où il mourut. On lui fait honneur, sur la foi de Vasari, d'un bon nombre de ces peintures de coffres de mariage et de plateaux d'accouchées que la mode imposa, durant tout le xv^e^ siècle, aux familles riches d'Italie et tout particulièrement de Toscane, et que l'on ornait de gracieuses scènes de l'antiquité biblique, grecque ou romaine, ou encore d'emblèmes mythologiques et de triomphes amoureux.

Andrea del Castagno est un artiste de plus grande envergure. S'il n'a

point les soucis d'architecture et de perspective d'Uccello, il se montre plus préoccupé du style et de l'expression dramatique; c'est, en peinture, un émule de Donatello. Né en 1390 dans un village du Mugello dont il prit le nom, ce sauvage à l'éloquence âpre et tourmentée, malade, pauvre, aurait, selon Vasari, débuté dans la peinture à la manière de Giotto. Ses plus anciennes œuvres sont des retables, avec l'image du *Crucifiement*. On ignore la date des fresques si curieuses qu'il peignit à Legnaia, dans la villa Pandolfini, et dont les restes, transportés sur toile, sont aujourd'hui groupés dans le petit Musée florentin de Sant'Apollonia : elles représentent la *Sibylle de Cumes*, les reines *Thomyris* et *Esther*, et quelques illustres personnages de Florence, *Farinata degli Uberti*, *Acciajuoli*, *Filippo Scolari* (fig. 568), *Dante*, *Pétrarque* et *Boccace*. Ce sont des figures puissantes, et d'aspect donatellesque, que l'on ne saurait mieux comparer qu'aux statues dont venaient d'être décorées les grandes niches d'Or San Michele. Le dessin en est rude, un peu lourd et grossier parfois, dans les mains notamment; mais quelle énergie et quelle robustesse gardent ces guerriers et ces poètes debout en des attitudes méditatives, et que l'on sent, comme les prophètes de Michel-Ange, attentifs au souffle de l'Esprit!



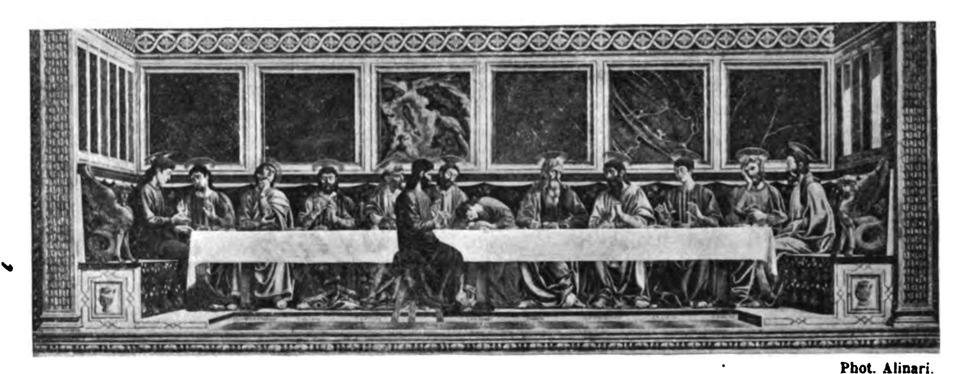
Phot. Alinari.

Fig. 569. — Niccolo da Tolentino.
Fresque d'Andrea del Castagno, au Dôme de Florence.

Sculpteur encore, Castagno le fut de son mieux quand il eut à représenter, en 1455, sur le premier pilier de gauche de la nef du Dôme, en pendant au *John Hawkwood* d'Uccello, le grand capitaine *Niccolò da Tolentino* (fig. 569). Il en dressa la statue sur son propre sarcophage; et comme il avait donné à son Filippo Scolari l'allure du Saint Georges de Donatello, il campa le capitaine des milices toscanes sur un cheval solide, le bâton du commandement en main, à la façon dont, quelques années plus tôt, Donatello avait immortalisé son Gattamelata (v. plus haut, p. 577 et fig. 532,

333). Mais que nous sommes loin, dans ce trompe-l'œil imparfait, de la vie ardente et de l'incomparable beauté de lignes d'un tel modèle!

L'œuvre la plus considérable peut-être d'Andrea del Castagno, celle dont l'influence dut s'exercer encore sur les artistes de la génération suivante, est la *Cène* qu'il peignit au mur du réfectoire du couvent, aujourd'hui Musée, de Sant'Apollonia (fig. 370). Ce n'est plus l'arrangement giottesque, peu plaisant aux regards, avec une partie des assistants qui tournent le dos au spectateur; déjà Fra Angelico y avait renoncé. Castagno laisse vide le devant de la table, de façon à obtenir une disposition logique et pathétique des Apôtres, assis sur un banc de marbre autour de la figure centrale du Sauveur; saint Jean est à demi couché, la tête appuyée contre la poitrine de son Maître; seul, au premier plan, Judas, sur un



Phot. Alinari.

Fig. 370 — La Cène. Fresque d'Andrea del Castagno.
(Musée de Sant'Apollonia, à Florence.)

escabeau, est désigné nettement à la réprobation, et attire tous les regards. Il y a dans la rudesse farouche de ces types d'Apôtres, et dans l'entente générale du décor, quelque chose qui rappelle la mosaïque, et ce n'est pas sans vraisemblance que l'on a cru reconnaître la main du peintre florentin dans certaines mosaïques de Saint-Marc de Venise. Mais il ne faut pas oublier que l'aspect primitif de la fresque a été fort modifié par les retouches et les vernis qui l'ont assombrie et durcie. D'autres fresques à demi ruinées, que l'on a réussi à dégager du badigeon dans le même réfectoire, continuent avec une grande puissance dramatique le récit de la Passion : c'est le *Crucifiement*, la *Mise au Tombeau* et la *Résurrection*, et aussi une *Pietà* douloureuse, qui annonce les chefs-d'œuvre prochains de Giovanni Bellini et de Mantegna.

On sait que Castagno eut pour prédécesseur à Santa Maria Nuova, dans l'exécution de fresques dont rien n'a survécu, un peintre de Venise, si toutefois on peut interpréter aussi littéralement le nom de Domenico Veneziano. Ce Domenico, grâce à Vasari, a longtemps passé pour un héros de mélodrame : il aurait apporté à Florence le secret, jalousement

gardé en Flandre, de la peinture à l'huile, et Castagno, après avoir longtemps travaillé avec lui, l'aurait assassiné dans un abominable guet-apens. Malheureusement pour l'érudition de Vasari, l'on sait que la prétendue victime vivait encore quatre ans après la disparition de son meurtrier, lequel mourut en 1457; et les œuvres subsistantes de Domenico Veneziano sont peintes à la détrempe, comme celles de tous ses contemporains, bien que l'on connaisse par les livres de comptes de l'hôpital de Santa Maria Nuova qu'il lui était fourni de l'huile de lin pour mêler aux couleurs, ainsi que l'enseigne d'ailleurs l'excellent Cennini dans son *Traité de la Peinture*. La *Madone entourée de saints* que possède de lui la Galerie des Uffizi montre une suavité de dessin et de coloris qui contraste singulièrement avec les œuvres de Castagno, et paraît se souvenir de Masolino et de l'Angelico, en annonçant Piero dei Franceschi et Baldovinetti. En revanche, s'il faut lui attribuer, et non à Castagno, les deux figures de *saint Jean* et de *saint François*, peintes à fresque sur un mur de Santa Croce, on les jugera très voisines de l'art de Lippi, dont Domenico se préoccupait dès 1438, alors qu'il écrivait de Pérouse à Pierre de Médicis, fils du grand Cosme, pour le prier de lui procurer quelque petite part dans les commandes de son père, auprès « de bons maîtres comme Fra Filippo (Lippi) et Fra Giovanni (Angelico), lesquels ont moult travail à faire ».

Fra Filippo Lippi. — Si l'imagination de Vasari s'est donné trop libre carrière à narrer la cruelle fin de Domenico Veneziano, elle a du moins trouvé de plus sûrs prétextes à se divertir dans la vie et les déportements de Fra Filippo Lippi. Ce carme, fils d'un boucher, élevé par charité au couvent, et qui n'eut du moine que le froc, entraîné par les sens bien plus que par le cœur à des folies dont riaient fort les Médicis, héros d'aventures amoureuses bien faites pour les *Nouvelles* d'un Bandello, harcelé dans sa vie errante par une meute de créanciers, ce mécréant contemporain du saint Angelico, travaillant dans la même Florence et pour les mêmes protecteurs illustres, a laissé quelques-unes des œuvres les plus délicieuses de la peinture italienne, et ouvert la voie aux grands artistes qui remplissent de leur gloire la fin du xvᵉ siècle.

Né en 1406, recueilli à l'âge de huit ans par les carmes, Filippo Lippi fut moine à quinze ans. Il vit Masolino, puis Masaccio travailler aux fresques de la chapelle Brancacci, dans son couvent; il fut initié par eux à la peinture. Il a leurs qualités et leurs défauts. L'ingénuité délicieuse de ses premières œuvres fait place à une science toujours grandissante de la belle composition, à des arrangements de tableaux inconnus jusqu'à lui, et qui ont ravi ses contemporains, malgré la gaucherie et la lourdeur trop fréquente de ses figures ramassées et trapues. Il est proche encore de Masolino, d'Angelico peut-être aussi, dans les tableaux, plusieurs fois

répétés, qui représentent l'*Adoration de l'Enfant Jésus*, et dont l'Académie de Florence possède deux exemplaires et le Musée de Berlin un troisième, le plus parfait, celui-là même qui dut orner l'autel de la petite chapelle des Médicis, au second étage de leur palais. C'est en vérité l'une des plus pures merveilles de l'art florentin. La délicatesse immatérielle de la Vierge de quinze ans, la grâce blonde et potelée de l'Enfant, ne sont égalées que par la beauté des fleurs qui couvrent le sol, et la fraîcheur verte du sous-bois qui enveloppe la scène. Jamais encore pareil sentiment de la nature printanière, aussi véridique et intense, n'avait enchanté les regards. S'il faut admettre que ce chef-d'œuvre ait été créé avant que Fra Filippo quittât son couvent, en 1431 (le palais des Médicis a été construit par Michelozzo en 1430), il y a là un miracle de génie, et l'on comprend que la faveur des Médicis n'ait jamais abandonné l'artiste, au milieu même des plus étranges agitations de son existence orageuse.

D'autres tableaux datent de la même période. Celui qui appartient à la National Gallery de Londres, l'*Annonciation*, est de tous le plus achevé, et comparable, pour son infinie délicatesse, à l'*Adoration* du Musée de Berlin; il provient également du palais des Médicis, ainsi que son pendant, de valeur moindre, où l'on voit assis sur un banc de marbre, autour de saint Jean-Baptiste, d'abord les saints Cosme et Damien, patrons des Médicis, puis saint Laurent et saint François, saint Antoine et saint Pierre Martyr. Cette conversation mystique dans un jardin, tout ingénieuse qu'elle semble d'arrangement, demeure un peu gauche et forcée; mais il y faut noter peut-être le premier essai du peintre pour renouveler l'ancienne iconographie religieuse, à laquelle il se rattache encore par les œuvres précédentes.

Entre 1431 et 1434 se placerait, selon Vasari, un des chapitres les plus tumultueux du roman de Fra Filippo. Échappé du couvent, il est pris, dans la Marche d'Ancône, par des corsaires barbaresques, et conduit au Maroc, où son talent de peintre, après dix-huit mois, lui fait reconquérir la liberté; alors, par Naples, où il peint un tableau pour le roi Alphonse, il regagne Florence. Cela n'est pas impossible; toutefois, s'il est vrai que Fra Filippo ait travaillé pour le roi de Naples, ce n'est pas avant 1456, et le tableau qu'il peignit fut envoyé de Florence.

L'effort pour renouveler les thèmes religieux peut être aisément suivi dans les diverses *Annonciations* du peintre. Dans le tableau peint en 1443 pour l'église des Murate, qui se trouve maintenant au Musée de Munich, le cloître où la Vierge se tient debout à l'approche de l'ange couronné de roses et qui s'agenouille, ayant à la main une longue tige de lis, rappelle, par son ordonnance architecturale, les constructions de Brunelleschi et de Michelozzo. Le tableau de l'église Saint-Laurent (dont les premiers travaux sont de 1442) place la scène sous un portique, d'où l'on aperçoit une



Phot Hanfstaengl

FRA FILIPPO LIPPI _ L'ADORATION DE L'ENFANT JESUS
(Musée de Berlin)



Librairie Armand Colin Paris

rue de Florence, avec des façades de maisons et des arbres. Le mouvement de la Vierge semble plus théâtral que pieux, et les deux anges qui ont accompagné Gabriel n'ont vraiment rien de céleste. Quant à l'*Annonciation* de la collection Hertz, à Rome, elle se passe dans une chambre dont la fenêtre ouvre sur un charmant jardin, et a pour témoins deux donateurs assez lourdement agenouillés dans un coin.

Ce qui, dans les peintures de Fra Filippo, a surtout excité l'enthousiasme des Florentins, c'est évidemment ce sens plus direct de la vie, ce



Phot. Brogi.

Fig. 371. — Le Couronnement de la Vierge. Retable de Fra Filippo Lippi.
(Académie des Beaux-Arts de Florence.)

réalisme ingénieux qui fait descendre le ciel sur la terre, une expression tout humaine et passionnée des mystères religieux. Et sans doute la curiosité que ne pouvait manquer d'exciter la vie de ce singulier moine fut bien pour quelque chose dans sa réputation; mais ne suffisait-il pas que l'on cherchât dans ses tableaux, sous les figures de saints et de saintes, les portraits des heureux du monde, des puissants et des illustres? Certes, Fra Angelico, et Giotto même un siècle avant lui, n'avaient pas craint d'introduire des portraits dans leurs compositions pieuses; mais avec quelle discrétion, quel soin de tout subordonner au sujet mystique! Désormais le branle est donné, et la beauté humaine, trop humaine quelquefois, va triompher uniquement. On peut prévoir, dès le milieu du siècle, les éloquents anathèmes que proférera Savonarole contre l'art florentin :

« Les jeunes gens vont disant à celle-ci et à celle-là : Voici la Madeleine, et cette autre est saint Jean; parce que vous faites peindre les figures dans les églises à la ressemblance de telle ou telle; ce qui est très mal fait, et en grand mépris des choses de Dieu. Vous, peintres, faites mal; et si vous saviez les scandales qui s'ensuivent, et ce que je sais, moi, vous ne les peindriez pas. Vous mettez toutes les vanités dans l'église! »



Phot. Brogi.

Fig. 372. — La Vierge et l'Enfant. Peinture de Fra Filippo Lippi.
(Musée des Uffizi, à Florence.)

Le chemin — faut-il dire le progrès? — est grand entre le retable peint en 1438 pour l'église de San Spirito — maintenant au Musée du Louvre, — et le célèbre *Couronnement de la Vierge* de l'Académie de Florence, peint en 1447 pour l'église de Sant'-Ambrogio (fig. 371). La *Madone* du Louvre, qui semble descendre de l'autel, au milieu d'un chœur d'anges, pour présenter son Fils aux saints agenouillés à ses pieds, s'avance avec une démarche de reine, que n'altère aucunement la pesanteur inexpressive de l'Enfant qu'elle porte. Le *Couronnement de la Vierge* se passe aussi dans un intérieur d'église, mais l'on croirait assister à la prise de voile ou à la tonsure de quelque religieuse. Le Père Éternel a l'allure attentive et bonne d'un évêque penché sur la jeune tête qu'il touche de ses deux mains; la troupe des enfants de chœur aux ailes d'anges, très gentiment couronnés de roses, et dont quelques-uns tiennent des branches de lis, se presse aux deux côtés de la balustrade de marbre; et les spectateurs, agenouillés ou assis, un prélat, de jeunes femmes, un bourgeois de Florence avec ses deux enfants, ne songent aucunement à regarder le mystère pieux auquel ils sont invités, mais bien à se faire regarder eux-mêmes. Les saints debout à droite et à gauche, saint Ambroise et saint Jean-Baptiste, ne sont pas moins distraits et distants. A genoux sur la droite, un moine, mains jointes, contemple dévotement, non point la Vierge couronnée, mais la

jeune et jolie femme à qui son mari présente ses deux enfants; c'est Fra Filippo, et un ange nous en informe, qui lève une petite banderole, pour nous faire lire l'inscription : *Is perfecit opus*; « voici l'auteur ».

Quelques-unes des meilleures peintures du Frate, quelques-unes aussi de ses pires aventures, datent du séjour prolongé qu'il fit à Prato, où il vint se fixer en 1452, ayant reçu la commande de décorer de fresques le chœur de la cathédrale. Convaincu de faux en écriture, condamné par



Phot. Alinari.

Fig. 373. — Les Funérailles de saint Étienne. Fresque de Fra Filippo Lippi, dans la cathédrale de Prato, près Florence.

la curie florentine et par le pape Calixte III en 1455, il eut en 1457, au couvent des nonnes de Santa Margherita, sa plus scandaleuse et célèbre histoire : il enleva Lucrezia Buti, une jeune religieuse qu'il avait obtenu de faire poser pour ses tableaux, la laissa rentrer, la reprit; il eut d'elle un fils et une fille. Le fils, Filippino, devait être l'héritier de son talent de peintre. Ce fut d'ailleurs la fin de son existence monacale; sur l'intervention des Médicis, Pie II, plus indulgent que ses prédécesseurs, releva de leurs vœux le moine et la nonne, qui furent légitimement unis.

Il y a deux tableaux, à Florence, où l'on peut reconnaître les traits de la fameuse Lucrezia. L'un est le charmant et très original panneau des Uffizi (fig. 372) où la *Madone* est assise sur un tabouret, contre le cadre

d'une fenêtre ouverte sur un de ces paysages rocheux que Botticelli et Léonard de Vinci se plairont à représenter. Elle joint les mains avec une ingénuité un peu minaudière (ces mains ne sont pas belles, et son oreille, sous le voile, est affreuse), pendant que deux anges élèvent vers elle un poupon au corps replet, dont la ressemblance avec Fra Filippo est vraiment surprenante. L'autre, au Palais Pitti, est un tableau de forme ronde, le premier de ces *tondi* où les peintres florentins réussiront si parfaitement à équilibrer des figures ; peut-être l'origine en doit-elle être cherchée dans la mode récente des plateaux d'accouchées, ou plutôt dans les œuvres analogues des sculpteurs. L'Enfant, assis sur les genoux de sa Mère, tient une grenade coupée, et lui en montre un grain. Le fond du tableau, assez bizarrement ordonné, raconte la *Naissance de la Vierge*.

Mais les fresques du Dôme de Prato, lentement exécutées par le capricieux artiste, ont une grande importance dans l'évolution de la peinture italienne. Elles représentent l'histoire de *saint Jean-Baptiste* et celle de *saint Étienne*. Fra Filippo ne s'y est aucunement préoccupé de l'unité d'action; il juxtapose plusieurs scènes dans le même cadre sans le moindre souci des transitions; il ne pense qu'à exprimer la vie. Il y a une grâce touchante dans le groupe des vieux parents auxquels saint Jean dit tendrement adieu; il y a surtout une volupté nouvelle pour l'art italien dans la figure si souple et ondulante de Salomé qui danse devant Hérode — inspirée peut-être de la Salomé de Donatello, aux fonts baptismaux de Sienne. Mais la dispersion de l'intérêt, malgré l'unité apparente du décor, demeure le défaut impardonnable de cette belle fresque, au lieu que la scène qui lui fait face, avec les *Funérailles de saint Étienne* (fig. 373) est un modèle d'où sortira tout formé le génie de Ghirlandajo. Giotto, en peignant à Assise et à Florence les *Obsèques de saint François*, avait le premier créé ce type d'un décor exactement équilibré aux deux côtés d'une figure couchée; Fra Filippo continue Giotto, mais en disciple fidèle de Masaccio. Il y a une dignité majestueuse et solennelle dans toutes ces figures debout à l'entrée de cette nef d'église, comme pour les obsèques de quelque illustre citoyen. Car ce sont les notables de Florence ou de Prato, au nombre de vingt-quatre, que l'on pourrait reconnaître dans la fresque, avec, au premier rang, Charles de Médicis; ce qui reporte au delà de 1460, comme l'a très justement observé M. Supino, l'achèvement de ce grand travail, Charles de Médicis ayant été nommé à cette date prévôt de la cathédrale de Prato.

Depuis longtemps Fra Filippo avait un aide, dont la part de collaboration était devenue peu à peu considérable; c'était un moine du couvent des Carmes de Prato, né vers 1430, Fra Diamante di Feo da Terranuova. Fidèle imitateur de la manière de son maître, mais d'inspiration débile et d'exécution plus sèche, sa main est reconnaissable dans quelques-unes des

peintures de Prato; elle l'est mieux encore dans les fresques de Spolète où la mort vint arrêter le travail de Fra Filippo.

Ce n'est que vers la fin de l'année 1467 que le célèbre peintre, appelé par les magistrats de Spolète à décorer le chœur de leur cathédrale, s'y rendit, accompagné de Fra Diamante. L'espace proposé à ses pinceaux était vaste; il entreprit d'abord de représenter dans l'hémicycle de l'abside le *Couronnement de la Vierge*. C'est la plus touffue et peut-être la plus extraordinaire de ses compositions. Il s'est efforcé cette fois à réaliser une vision céleste, à faire flotter dans les airs tout un peuple d'anges et de saints autour de la gloire de flammes où Marie s'agenouille humblement devant le Père Éternel; et vraiment, si l'on néglige les défaillances de l'exécution, si l'on ne s'attache qu'à la puissance décorative de la peinture, on doit avouer que pour la première fois s'introduisent un frémissement de vie, une allégresse de mouvement dans ce cadre immense où les mosaïstes avaient solennisé jusqu'alors de hiératiques figures. Tout l'art de Botticelli, toute sa sensibilité passionnée, tout son rythme sont en germe dans la dernière œuvre de Fra Filippo.

Trois compositions rectangulaires, l'*Annonciation*, la *Nativité*, la *Mort de la Vierge*, cette dernière au centre, forment une large frise à la base de l'abside. Mais c'est tout au plus si le dessin en appartient au maître; et Fra Diamante doit être certainement tenu pour l'auteur des deux dernières. Le 9 octobre 1469, Fra Filippo Lippi mourait empoisonné, affirme Vasari, dans une suprême aventure d'amour. Il fut enseveli dans cette cathédrale de Spolète où longtemps les peintres de Florence et de Rome devaient aller s'instruire. Un siècle plus tard, en 1566, Vasari, qui allait publier la seconde édition de ses *Vies des Peintres*, écrivait de Rome à son ami Vincenzo Borghini : « Je viens de passer par Assise, Foligno, Spolète, où j'ai revu la chapelle de frère Philippe au Dôme, chose fort belle; ce fut un grand homme! »

Benozzo Gozzoli. — Avant d'étudier les peintures des élèves de Fra Filippo, et de suivre jusqu'aux premières années du XVI$^{e}$ siècle, à Florence et à Rome, le prolongement de son influence, il faut nous arrêter devant l'œuvre considérable, *terribilissima*, disait Vasari, d'un peintre paisible et joyeux, qui loin de la folie des passions et des drames, travailleur consciencieux, honnête, infatigable, durant cinquante années ne songea qu'à couvrir de ses fresques fleuries, comme de tapisseries merveilleuses, les murailles qui s'étendaient indéfiniment sous ses pinceaux. Il fut, lui aussi, l'élève d'un moine, et ce n'est point sans surprise que l'on retrouve encore vivantes, à la fin du XV$^{e}$ siècle, les traditions décoratives de Fra Giovanni; mais Benozzo Gozzoli, s'il hérita des grâces humaines du saint Angelico,

et s'il les fit abondamment fructifier, ne reçut point en partage ses dons célestes.

Il naquit à Florence, en 1420, d'une famille très modeste de paysans. Il avait dû terminer son apprentissage de peintre lorsqu'il entra, en 1444, pour trois ans, dans l'atelier de Ghiberti, qui travaillait alors à la seconde porte du Baptistère; il fut stipulé qu'il toucherait un salaire de soixante florins d'or pour la première année, de soixante-dix pour la seconde, et de quatre-vingts pour la troisième. Il commença donc par être orfèvre autant que peintre, à l'école du plus vaillant et généreux artiste que possédât en ce temps-là Florence. Puis, en 1447, nous le trouvons à Rome, servant d'aide à l'Angelico dans ses travaux du Vatican. Comment vint-il à Rome? amené peut-être par l'Angelico, peut-être aussi envoyé par Ghiberti, dont nous savons qu'il avait ciselé pour le pape Eugène IV une tiare d'or, rehaussée de pierres précieuses, d'une magnificence extraordinaire. En tout cas, dès cette même année 1447, il accompagna son maître à Orvieto, où il reçut un salaire mensuel de sept ducats d'or, tous frais payés par ailleurs, et il y retourna seul, deux années plus tard, pour solliciter la commande des travaux restés en souffrance. Il semble que l'on accepta son offre, mais seulement pour un essai, et que l'essai ne fut pas agréé : il consistait très probablement à terminer quelques-unes des figures que le peintre de Fiesole avait seulement dessinées; mais, dans l'état actuel de la voûte, on ne peut guère reconnaître une autre main que celle de l'Angelico, en dehors des peintures si caractéristiques de Signorelli. Quant à l'œuvre de Benozzo dans la chapelle de Nicolas V au Vatican, elle n'est pas moins difficile à démêler : on a voulu sans raison lui attribuer les délicieuses figures de femmes et d'enfants qui donnent à ces fresques pieuses une familiarité si naïve et touchante; mais il est fort possible qu'il n'ait fait autre chose que peindre quelques fonds de paysage et d'architecture, et surtout, comme il avait fait à Orvieto, les gracieux médaillons régulièrement disposés dans les cadres de feuillage et de fleurs.

Cependant il commençait à donner la mesure de son talent aimable en peignant à Rome, dans l'église de l'Ara Cœli, une grande figure de *saint Antoine de Padoue*, comme, à Orvieto, dans l'église de San Giovenale, une jolie petite image votive de *saint Sébastien*. Mais il fallait chercher fortune ailleurs. Tandis que l'Angelico retournait à Fiesole, Benozzo s'arrêtait au cœur de l'Ombrie, dans la gentille bourgade de Montefalco, dont les murailles crénelées, au-dessus de la verte plaine de Foligno, regardent Assise et Pérouse. Il y demeura deux ans, de 1450 à 1452, et travailla d'abord au couvent de San Fortunato, qui se cache, à quelques minutes de la ville, parmi les oliviers. Il y peignit, au-dessus de la porte de l'église, une *Madone* entre saint François et saint Bernardin, et un chœur d'anges

agenouillés, d'une piété tendre et toute gracieuse. Sur le mur de droite de la petite église, il peignit une autre *Madone* charmante, aux pieds de laquelle il signa son nom et la date de 1450; et il se montra le parfait élève de l'Angelico dans le retable, maintenant conservé au Musée du Latran, qui représente l'*Assomption de la Vierge*, et le don de la Ceinture à saint Thomas.

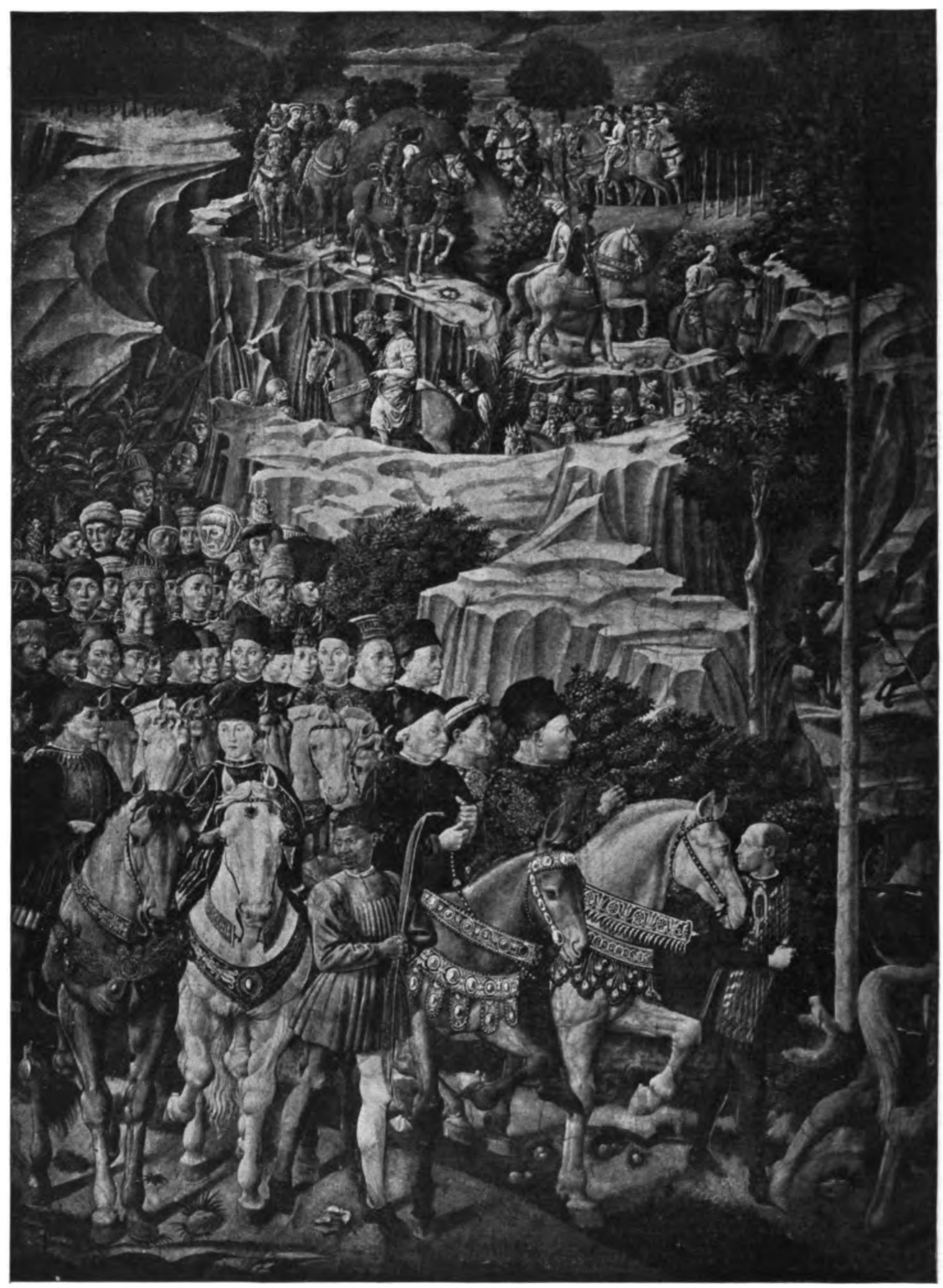
Invité par les franciscains à décorer le chœur de leur église, il y ordonna en douze fresques la *Vie de saint François*, le premier de ces cycles où allait s'exercer sa verve intarissable de décorateur. Malgré l'étude visible des modèles d'Assise, ces compositions paraissent encore un peu gauches et sèches; mais elles se déroulent parmi les fins paysages de l'Ombrie, et c'est là peut-être surtout que l'on reconnaîtra les leçons de Fiesole. Elles représentent : 1° *la naissance de saint François*; 2° *le saint donnant son vêtement à un pauvre*; 3° *l'évêque d'Assise le défendant contre son père*; 4° *la rencontre de saint François et de saint Dominique*; 5° *saint François soutenant le Latran*; 6° *expulsant les démons d'Arezzo*; 7° *prêchant aux oiseaux*; 8° *assistant à la mort du seigneur de Celano*; 9° *célébrant Noël à Greccio;* 10° *prêchant devant le Soudan;* 11° *recevant les stigmates*; 12° *la mort de saint François*. Aux deux côtés de la grande fenêtre du chœur, des figures de saints et de saintes de l'ordre franciscain sont debout en des niches, et, à la base des fresques, une guirlande de feuillages enferme des médaillons avec d'autres figures de saints franciscains, et, dans le milieu, les trois bustes de Dante, de Pétrarque et de Giotto, ce dernier glorifié affectueusement par une inscription reconnaissante : *Pictorum eximius Iottus fundamentum et lux*. Plusieurs images pieuses, entre autres des *scènes de la vie de saint Jérôme*, furent encore peintes par Benozzo dans la même église en cette année 1452. Déjà il se faisait aider par des élèves, et ce



Phot. Brogi.

Fig. 374. — Les Bergers. Fresque de Benozzo Gozzoli dans la chapelle du Palais Riccardi, à Florence.

dut être à Montefalco qu'un artiste de Foligno, Pier Antonio Mez-



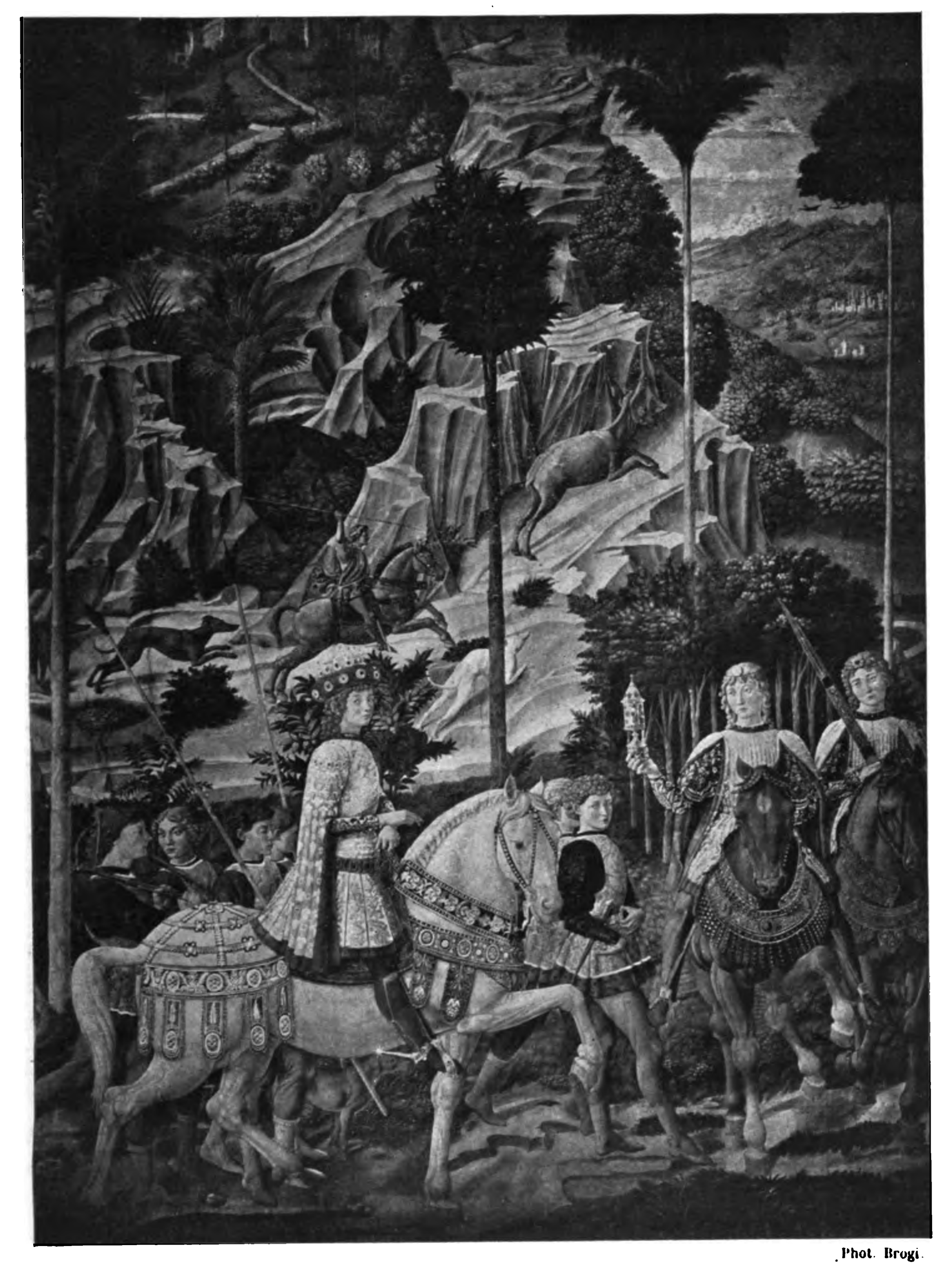
Phot. Brogi.

Fig. 575. — Le Cortège des Rois Mages. Fresque de Benozzo Gozzoli dans la chapelle du Palais Riccardi, à Florence.

zastris, reçut les leçons que, sa vie durant, il allait propager en Ombrie.

Benozzo regagna lentement Florence, séjournant en 1453 à Viterbe,

pour y peindre la *vie de sainte Rose* (en neuf fresques qui furent détruites



Phot. Brogi.

Fig. 376. — Le Cortège des Rois Mages. Fresque de Benozzo Gozzoli dans la chapelle du Palais Riccardi, à Florence.

au xviiᵉ siècle); s'attardant à Pérouse, où un charmant retable, que conserve la Pinacothèque, est signé et daté de 1456; peignant pour Narni une *Annonciation* ravissante qu'a fait connaître l'Exposition Ombrienne de 1907.

Il revenait de ce long voyage mûri dans son art et déjà illustre, prêt à recevoir les commandes des Médicis.

Dès 1459 ou 1460, il a terminé le décor de la chapelle des Médicis, dans le somptueux palais construit par Michelozzo. Cette chapelle étroite, basse et obscure, reçut un des plus purs chefs-d'œuvre de la Renaissance florentine. L'autel y était surmonté du précieux retable de Fra Filippo, la *Nativité*, que possède aujourd'hui le Musée de Berlin; à droite et à gauche, Benozzo peignit des chœurs d'anges, aux ailes de paon, agenouillés ou debout dans un radieux paysage, ou volant dans les airs, et tous chantant d'une allégresse infinie leur *Gloria in excelsis*. Puis, sur les parois rentrantes, il représenta, en deux panneaux pareils à des bandes de tapisserie, *les Bergers* attentifs au chant des anges (fig. 374); enfin, le long des trois principaux murs de la chapelle, il déroula joyeusement *le Cortège des Rois Mages* apportant leurs présents à l'Enfant Jésus (fig. 375 et 376). Le regard se baigne et se rafraîchit à cette verte harmonie du paysage rocheux et boisé, où serpente interminablement la cavalcade magnifique, parmi les orangers et les palmiers aux longs fûts, pareille à la procession des chevaliers et des pèlerins que, trente ans auparavant, les Van Eyck dirigeaient vers l'Agneau mystique. Les rois sont les Médicis, Cosme, Pierre, Laurent, accompagnés du patriarche de Constantinople et de l'empereur Jean Paléologue, qui, lors du Concile de 1439, avait été l'hôte de Florence. Chacun de ces fiers personnages, vêtus d'or et de brocart, porte les traits d'un Florentin notable; et, mêlé à la troupe illustre, l'un d'eux, qui redresse la tête, a inscrit son nom sur son béret de drap : *Opus Benotii*. Il pouvait exalter son œuvre; jamais il n'a eu plus d'esprit et de verve, malgré les imperfections et les lourdeurs du dessin.

En 1461, Benozzo peint pour la Compagnie de Saint-Marc un beau retable, aujourd'hui à la National Gallery de Londres; et, peu de temps après, il est appelé à San Gimignano par Domenico Strambi, surnommé le Parisien, prieur des augustiniens de cette ville, qui lui demande d'illustrer l'*histoire de saint Augustin* sur les murs du chœur de son église. Ce nouveau travail, plus considérable que les précédents, fut exécuté avec la même aisance et la même joie. Les dix-sept fresques, reliées par des cadres à pilastres ornés, où se succèdent les principaux épisodes de la vie du saint, témoignent de l'inépuisable fécondité du narrateur. Nous y voyons : 1° *saint Augustin conduit par ses parents à l'école de Tagaste*; 2° *son admission à l'Université de Carthage;* 3° *sa séparation d'avec sainte Monique;* 4° *son départ pour l'Italie;* 5° *son arrivée à Rome*; 6° *son enseignement à l'école grecque de Rome*; 7° *son voyage à Milan;* 8° *sa rencontre avec saint Ambroise;* 9° *sa lecture des épîtres de saint Paul;* 10° *sa conversion et son baptême par saint Ambroise;* 11° *sa visite aux ermites de Monte Pisano;* 12° *la*

*mort de sainte Monique; 13° saint Augustin nommé évêque d'Hippone; 14° son triomphe sur l'hérétique Fortunat; 15° son extase devant saint Jérôme; 16° sa mort et ses funérailles.*

Ce vaste décor, d'une grande simplicité de tons, offre une parfaite variété de gais paysages et de riches architectures, de figures groupées avec grâce et naturel. Peut-être est-ce dans les premières compositions que l'on trouvera les qualités les plus fines; il faut bien dire, il est vrai,



Phot. Alinari.

Fig. 377. — Saint Augustin conduit à l'école de Tagaste.
Fresque de Benozzo Gozzoli dans l'église de Sant'Agostino, à San Gimignano.

que c'est là seulement que Benozzo pouvait se montrer le délicieux peintre de scènes familières, qui avait retenu de l'Angelico son tendre et candide sourire. Il y a peu de choses aussi jolies que l'école enfantine de Tagaste, dans ce décor de maisons à portiques sculptés, de palais et d'églises, où les lois de la perpective, si péniblement cherchées par un Uccello, sont appliquées comme en jeu, où l'on voit sur les visages tant de bonhomie se mêler à tant de malice ingénue (fig. 377). La seconde moitié du récit, plus austère et plus monotone, semble avoir par endroits un peu fatigué l'artiste; et pourtant il a trouvé, à peindre les moines groupés pour les funérailles du saint, quelques-unes de ses plus belles et profondes inspirations, et de ces expressions de tendresse douloureuse dont il semblait que l'Angelico eût gardé le secret.

A la voûte du chœur, il peignit les *Évangélistes*, et, sur les pilastres de droite et de gauche, dix figures de saints et de saintes, parmi lesquelles il faut noter la grâce exquise de *sainte Fina* et du petit *Tobie guidé par l'archange Raphaël*. Cependant, au milieu de la nef, on lui fit représenter un *saint Sébastien* colossal, non point nu et percé de flèches, mais vêtu d'une longue tunique et d'un manteau. Deux anges tiennent ouverts les pans de ce manteau, comme ils font dans les images de Notre-Dame de Miséricorde, au-dessus d'une foule pressée devant le piédestal où le saint est debout, les mains jointes et les yeux levés au ciel, pour protéger son peuple dévot de la colère divine. Saint Sébastien était tout particulièrement invoqué contre la peste, qui venait de sévir en cette année 1464, dont la date est inscrite au bas de la peinture de Benozzo; c'est vers le même temps que les bannières ombriennes le représentent, auprès de la Vierge miséricordieuse, écartant par son intercession les flèches que brandit, comme un Jupiter, le Christ irrité. Et cette image votive, toute grande qu'elle fût, ne suffisant pas, semble-t-il, à préserver la ville du fléau, l'artiste dut en peindre une seconde, en 1465, au seuil intérieur de l'église collégiale; mais cette fois il représenta le *Martyre du saint*. Au chœur de la collégiale, il mit un tableau charmant, une *Madone entourée de saints*, qu'il data de 1466. Et, parmi d'autres ouvages qu'il serait trop long de mentionner, il ne faut pas oublier qu'il eut à restaurer, au Palais Communal, en 1467, la *Vierge glorieuse*, la grande fresque de Lippo Memmi.

Il était sur le chemin de Pise. Il s'arrêta quelque temps, avec ses élèves, à Castel Fiorentino, pour des peintures aujourd'hui presque effacées dans la chapelle des Clarisses; puis il arriva dans la vieille cité qui attendait toujours l'achèvement du décor de son Campo Santo. Benozzo Gozzoli se mit à la tâche en 1468; il fut convenu qu'il recevrait pour chaque composition soixante-six florins d'or. En 1471 il avait terminé quatre de ces compositions. Le premier paiement est du 9 janvier 1469, le dernier du 11 mai 1485; seize ans avaient été employés à l'exécution des vingt-quatre fresques qui couvrent la plus grande partie de la paroi septentrionale du Campo Santo, à cette œuvre « très terrible » qui stupéfia Vasari, et aujourd'hui encore nous saisit d'étonnement et d'admiration.

Jamais peintre n'eut emplacement et lumière plus favorables, jamais sujets plus à souhait. Il s'agissait d'illustrer les récits de l'Ancien Testament faisant suite aux histoires de la Genèse peintes, et bien médiocrement, un siècle plus tôt, par Pietro di Puccio. Voici quels sont les sujets représentés par Benozzo : 1° *l'Ivresse de Noé* (fig. 378) 2° *la Malédiction de Cham*, 3° *la Tour de Babel* (fig. 379); 4° *l'Annonciation*; 5° *l'Adoration des Mages*; 6° *Abraham persécuté par les adorateurs de Bel*; 7° *Abraham et Loth en Égypte*; 8° *la Victoire d'Abraham sur les Assyriens*; 9° *Agar chassée par Abraham*; 10° *l'Incendie de Sodome*; 11° *le Sacrifice d'Abraham*; 12° *les Noces d'Isaac et*

*de Rebecca*; 13° *la Naissance de Jacob et d'Ésaü, et l'Histoire d'Ésaü*; 14° *les Noces de Jacob et de Rachel*; 15° *la Rencontre de Jacob et d'Ésaü*; 16° *Joseph vendu par ses frères, et calomnié par la femme de Putiphar*; 17° *le Songe de Pharaon, et Joseph reconnu par ses frères*; 18° *l'Enfance et les premiers miracles de Moïse*; 19° *le Passage de la mer Rouge* (presque entièrement détruit); 20° *Moïse au Sinaï* (gâté par les restaurations); 21° *Moïse et Aaron dressant le serpent d'airain*; 22° *la Mort d'Aaron et de Moïse* (détruit); 23° *la Chute de Jéricho, et la Défaite de Goliath* (très abîmé); 24° *la Visite de la Reine de Saba à Salomon* (détruit). Cette dernière composition s'étend jusqu'à l'extrémité de la paroi septentrionale du Campo Santo, et c'est à tort que



Phot. Alinari

FIG. 378. — L'Ivresse de Noé. Fresque de Benozzo Gozzoli au Campo Santo de Pise.

Burckhardt, dans son *Cicérone*, suppose que les deux compositions qui font suite, sur la paroi orientale, et qui sont d'un barbouilleur du XVII<sup>e</sup> siècle, ont été peintes sur des originaux de Benozzo. Cet immense décor ne nous est point parvenu intact. L'humidité du climat, le mauvais entretien des murailles, lentement pénétrées par des infiltrations, enfin les procédés mêmes de la peinture de Benozzo, complétée, sur la fresque, par des retouches à la détrempe, ont ruiné ou gravement endommagé une partie des histoires bibliques. Ce sont les dernières qui ont le plus souffert, au point de disparaître entièrement, ou de survivre sous de misérables retouches, ou bien de ne plus nous montrer à peine que les traits du dessin primitif. Mais, dans les premières fresques, quelle fraîcheur encore, quelle vie jeune et délicieuse! La scène des *Vendanges*, rythmée par l'allure des filles robustes qui emportent joyeusement leurs paniers de raisins, garde l'écho des chants sonores qui, de l'antiquité jusqu'à nos jours, n'ont cessé de retentir à l'automne dans les plaines de la Toscane et de l'Ombrie. De quel respect religieux le patriarche à barbe blanche tient le profond

hanap rempli de la rouge liqueur, dont il ne soupçonne pas encore le danger! Et quelle joie innocente dans les scènes de festin et les danses, dans les jeux des enfants! Deux fresques, entre autres, les plus grandes de toutes, la *Tour de Babel* et la *Visite de la Reine de Saba*, lui avaient été prétexte à réunir la foule de ses amis de Florence, dont les portraits étaient reconnaissables au premier rang, ainsi que faisaient en ce même temps d'autres peintres favoris des Médicis, Botticelli, Ghirlandajo. La seconde de ces fresques ne nous est plus connue que par un dessin du XVII[e] siècle (au Musée de Pise), mais la première est tout un monde. Dans sa Babylone, Benozzo a voulu rassembler les merveilles de Rome et de Florence, et voici le Panthéon, la colonne Trajane, la pyramide de Cestius, et le château Saint-Ange à côté des clochers florentins et du Palais de la



Phot. Alinari.

FIG. 379. — La Tour de Babel. Fresque de Benozzo Gozzoli au Campo Santo de Pise.

Seigneurie, et voici, parmi les spectateurs, le vieux Cosme, le Père de la Patrie, son fils, ses neveux, toute la cour lettrée des Médicis.

L'unité d'action manque à la plupart de ces grandes scènes, et c'est, semble-t-il, avec une indifférence absolue que Benozzo a juxtaposé quatre et cinq fois les mêmes figures en des mouvements peu variés, sans même chercher, comme le fait Botticelli dans ses fresques de la chapelle Sixtine, le lien d'un drame et d'une passion. L'honnête Benozzo n'est qu'un grand imagier; il conserve dans ses peintures les plus vastes les qualités et les défauts de la miniature. Cela tient sans doute un peu à son éducation de peintre, mais aussi aux limites d'une nature sage et facilement heureuse; en quoi Ghirlandajo lui ressemble, mais avec de plus belles qualités de composition et de dessin.

Parmi les tableaux qui datent du séjour à Pise, le seul qui mérite mention est la *Glorification de saint Thomas* (au Musée du Louvre), encore qu'à tout prendre ce ne soit qu'une imitation du beau retable pisan de Traini (v. tome II, p. 899, fig. 547). Benozzo Gozzoli mourut en 1498, âgé de soixante-dix-huit ans, et obtint de la reconnaissance des Pisans une

bien simple tombe, au pied même de ses fresques du Campo Santo. Il laissait une fortune modeste et sept enfants. Il représentait, dans l'art de Florence, la fin d'une époque. Son unique élève florentin, Cosimo Rosselli, s'était empressé de se mettre à l'école des novateurs; mais les Ombriens, plus tendres et dévots, avec Alunno, Mezzastris, Caporali, Bonfigli, gardèrent quelque temps encore la jolie tradition des fresques de Montefalco, le souvenir un peu affaibli des leçons de Fiesole.

Pesellino et Baldovinetti. — C'est aux leçons de Fra Filippo qu'il faut rapporter désormais les meilleurs progrès de la peinture florentine. Toutefois des artistes comme Pesellino et Baldovinetti surtout, s'ils ont subi son influence, se rattachent mieux encore à Andrea del Castagno et à Domenico Veneziano. Le premier, petit-fils du peintre Giuliano d'Arrigo, surnommé Pesello, eut une carrière trop brève (il mourut en 1457, à trente-cinq ans) pour pouvoir participer activement au grand renouveau de l'art florentin; les tableaux qui lui sont attribués, retables d'autel ou décors de *cassoni*, sont d'un dessin gracieux et pur qui annonce Ghirlandajo. Baldovinetti est un artiste de plus haute valeur, de goût raffiné et de curiosité toujours inquiète. Ses recherches techniques ont été fatales à ses principales œuvres, et nous devons le juger moins peut-être par le peu qui nous reste de ces œuvres que par l'estime singulière où il fut tenu de ses contemporains.

Né en 1427 à Florence d'une famille de commerçants, Alesso Baldovinetti céda bientôt à la vocation artistique, et se fit inscrire dès 1448 dans la Compagnie des peintres. Il commença par travailler, avec Andrea del Castagno et Domenico Veneziano, aux fresques de Santa Maria Nuova, achevées en 1455; en 1454, Castagno lui confiait l'exécution d'une peinture de l'*Enfer* dont il avait eu la commande. Nous sommes assez bien renseignés sur les divers travaux de Baldovinetti par un cahier de *Mémoires* (*Ricordi*) de sa main, qu'il serait plus juste d'appeler un registre de recettes et de dépenses; registre assez régulièrement tenu (de 1449 à 1491), et d'un vif intérêt, en somme, pour l'étude des conditions matérielles d'une existence d'artiste dans cette seconde moitié du xvᵉ siècle.

Mais ce qui nous importe ici, ce sont les œuvres par lesquelles s'est manifestée l'évolution de l'art en ce peu d'années; et nous déplorons de ne pouvoir connaître les plus considérables et les plus célèbres de Baldovinetti. Trois petites peintures, réunies en un seul panneau, qui viennent s'ajouter à la série nombreuse des histoires évangéliques composées par l'Angelico pour un meuble de sacristie dans l'église de l'Annunziata (v. plus haut, p. 610), semblent évidemment exécutées par lui, et nous montrent bien quels dons tendres et délicats furent tout d'abord les siens. Elles représentent les *Noces de Cana*, le *Baptême du Christ* et la *Transfigu-*

*ration*; la dernière vraiment admirable par l'immensité du paysage et l'atmosphère lumineuse. Il n'y a pas moins de candeur naïve dans une *Madone entourée de saints*, peinte pour la villa médicéenne de Cafaggiolo, et aujourd'hui au Musée des Uffizi. Plus raffinée est la *Madone* de la collection de M[me] Édouard André, et surtout celle que le Louvre a acquise en 1898, et exposée sous le nom de Piero dei Franceschi (fig. 380). Cette attribution n'a rien qui doive surprendre, si l'on songe que Piero, comme Alesso, a reçu les leçons de Domenico Veneziano, et que dans aucune des œuvres subsistantes de Baldovinetti nous ne trouvons exprimées à ce degré de perfection les qualités de noblesse et d'élégance, et la fraîcheur de lumière argentée et limpide que son compagnon d'atelier a su introduire dans les portraits du duc et de la duchesse d'Urbin. Toutefois il y a dans la *Madone* du Louvre un raffinement mystérieux et un sourire indéfinissable fort différents, si l'on s'y attache avec attention, de l'allure plus solennelle et un peu hiératique des grandes dames peintes par Piero. M. Berenson, qui a longuement analysé ce tableau, y reconnaît avec certitude le chef-d'œuvre de Baldovinetti. « C'est, » dit-il fort justement, « l'heureux moment d'équilibre entre son tempérament d'artiste et son esprit d'érudit, moment qui devait produire quelque chose d'extraordinaire. »

L'équilibre n'a point tardé à se rompre. Baldovinetti, comme la plupart des artistes de Florence ses contemporains, fut hanté par la passion de la science. « Il a tenté, » écrit encore M. Berenson, « toutes les expériences possibles sur la couleur et ses véhicules; il a retrouvé la mosaïque; il s'est occupé de tout, sauf de peindre par amour de l'art. Pour lui, comme pour les autres réalistes florentins, la peinture n'était intéressante que parce qu'elle offrait des problèmes scientifiques à résoudre. » Les retouches à sec, le vernis à l'œuf dont il enduisait ses fresques pour leur donner un éclat analogue à celui de la peinture à l'huile, les ont fait promptement s'écailler. La *Nativité* peinte en 1462 au mur du cloître de l'Annunziata n'est plus qu'une ruine, où l'on devine à peine ces détails infiniment petits du paysage qui enthousiasmèrent Vasari. En 1465, il dessinait l'image de Dante que Domenico di Michelino devait peindre sur toile pour être placée dans le Dôme de Florence, où on la voit encore. En 1466, il achevait, dans l'église de San Miniato, le décor de la chapelle des Portugais : l'*Annonciation*, les figures des *Évangélistes* et des *Docteurs de l'Église*. Presque contemporain doit être le retable des Uffizi qui représente également l'*Annonciation*. Puis, en 1471, il commençait l'œuvre maîtresse de sa vie, les fresques de l'église de la Trinité. Il semble qu'elles n'aient été terminées qu'en 1497; du moins c'est à cette date qu'une commission, composée de Benozzo Gozzoli, de Cosimo Rosselli, de Pérugin et de Filippino Lippi, les estima au prix considérable de mille florins d'or. Couvertes de

badigeon au XVIIIe siècle, ces fresques précieuses n'ont pas reparu dans la restauration toute récente du chœur de l'église (bien que la voûte ait gardé ses quatre figures de *Patriarches* assis sur les nues : *Noé*, *Abraham*, *Moïse* et *David*). Rien n'a pu être retrouvé de la *Visite de la reine de Saba à Salomon*, qu'il eût été si intéressant de comparer à la composition de Benozzo Gozzoli au Campo Santo de Pise, ni des autres scènes bibliques, toutes remplies de portraits des personnages de ce temps. Seul subsiste encore (à l'Académie de Florence) le grand retable d'autel, d'un dessin magnifique, et d'une couleur par endroits chaude et profonde comme un émail. Il représente la *Trinité* : le Père siégeant sur les nues, et tenant des deux mains la Croix où expire le Fils, sur laquelle plane la colombe de l'Esprit; le tout dans une gloire formée de têtes de chérubins, aux côtés de laquelle sont agenouillés saint Benoît et saint Jean Gualbert.



Phot. Giraudon.

FIG. 380. — La Vierge et l'Enfant. Peinture de Baldovinetti.
(Musée du Louvre.)

Baldovinetti se montra artisan érudit et habile en restaurant les vieilles mosaïques de la coupole du baptistère de Florence et de la façade de San Miniato; il composa également de beaux cartons pour les vitraux de Santa Trinità, pour ceux de la chapelle Pazzi à Santa Croce, pour d'autres verrières encore, à Lucques, à Arezzo. Il mourut, le 31 août 1499, à l'hôpital de Saint-Paul, laissant de nombreux élèves, parmi lesquels trois des plus illustres artistes de Florence, Domenico Ghirlandajo, Andrea Verrocchio et Piero Pollajuolo.

DOMENICO GHIRLANDAJO ET SON ATELIER. — Parmi les portraitistes de cette civilisation florentine qui, aux environs de 1480, avec le gouvernement de Laurent de Médicis, atteignit l'apogée de la richesse, du bien-être élégant et de la joie de vivre, nul aujourd'hui ne nous paraît plus fidèle que Ghirlandajo. Il n'a pas la belle imagination créatrice, ni la fou-

gue ou la subtilité poétiques d'un Verrocchio ou d'un Botticelli; il ressemble plutôt par bien des côtés à l'honnête Benozzo Gozzoli; comme lui, âme droite et tranquille; comme lui encore, infatigable travailleur; mais décorateur plus puissant, maniant, mieux que personne depuis Masaccio, des groupes de figures qu'il sait exactement équilibrer et balancer, dessinateur précis quoique attaché aux lignes dominantes, héritier enfin de la tradition romaine, tel est l'artiste qui, si l'on accepte les paroles caracté-

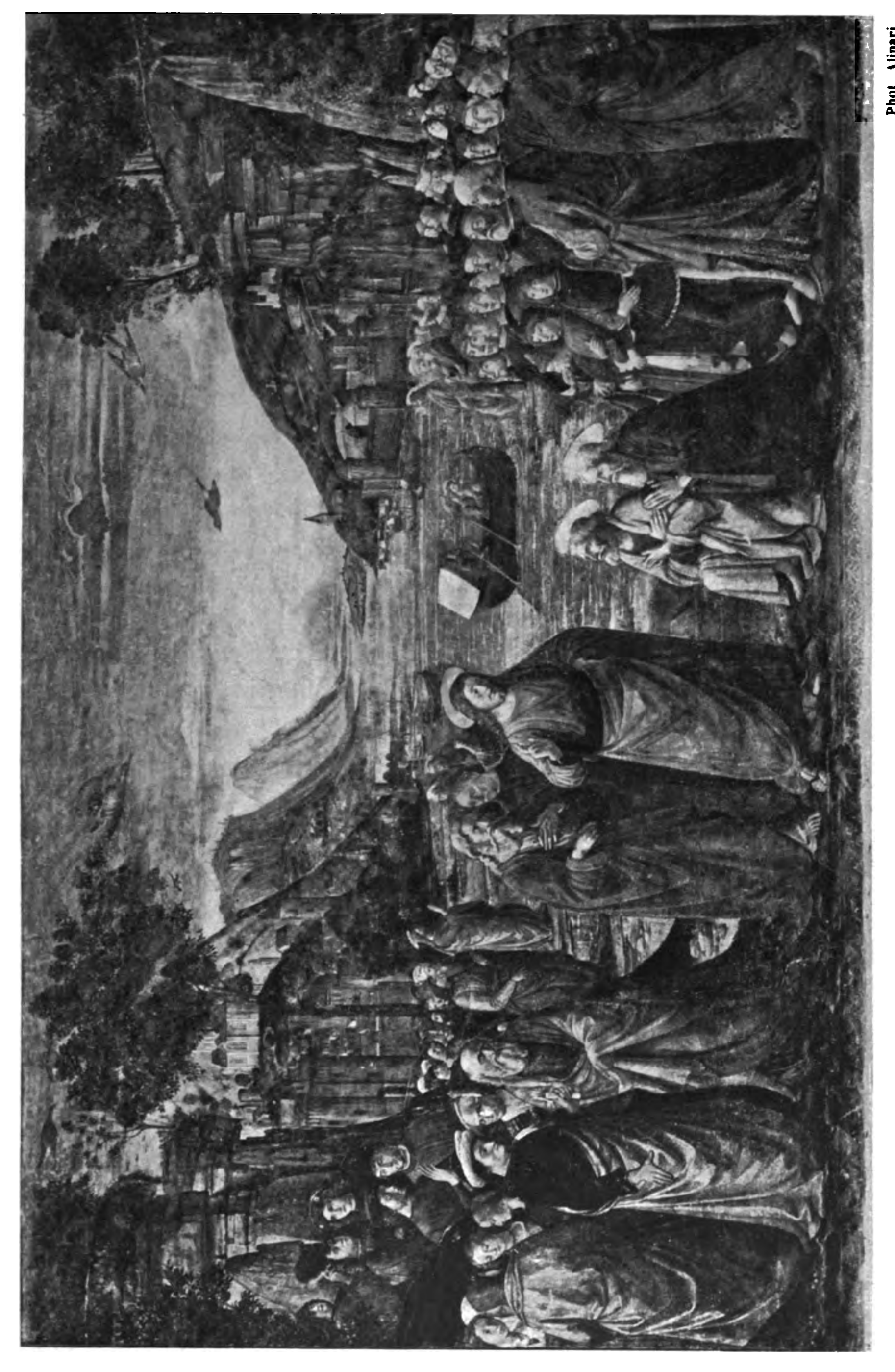


Phot. Alinari.

Fig. 381. — Les Funérailles de sainte Fina. Fresque de Ghirlandajo, dans l'église collégiale de San Gimignano.

ristiques que lui prête Vasari, regrettait qu'on ne le chargeât point de couvrir de fresques toutes les murailles de Florence.

Domenico, fils de Tommaso di Currado Bigordi, surnommé Ghirlandajo, le « guirlandier », courtier en orfèvrerie, naquit à Florence en 1449. Ses deux frères plus jeunes, David et Benedetto, furent peintres comme lui, et associés à son travail, et sa sœur Alessandra épousa un de ses élèves et collaborateurs, Bastiano Mainardi, de San Gimignano. Il laissa voir tout d'abord sa sagesse, en ne retenant des enseignements de Baldovinetti que les beaux principes de dessin et de perspective, sans aucune préoccupation d'un métier nouveau; toute sa vie il resta fidèle aux vieux procédés de la fresque et de la détrempe, dont il pensait fort raisonnablement qu'ils avaient fait leurs preuves. Mais il se montra encore l'élève de Baldovinetti en tant que mosaïste; la belle *Annonciation* de la porte de la « Mandorla » au Dôme de Florence est de lui; et l'on



Phot. Alinari.

FIG. 382. — LA VOCATION DES APÔTRES PIERRE ET ANDRÉ. FRESQUE DE GHIRLANDAJO DANS LA CHAPELLE SIXTINE, A ROME.

sait qu'il définissait éloquemment la mosaïque « la vraie peinture pour l'éternité ».

Premières peintures de Ghirlandajo. — Ses premières œuvres connues sont les fresques de la chapelle Vespucci, dans l'église d'Ognissanti, une *Descente de Croix* et une *Vierge de miséricorde*, abritant de son manteau toute la pieuse famille florentine, parmi laquelle, lorsque ce décor eut été heureusement retrouvé, il y a dix ans, on se plut à chercher et à reconnaître, sous les traits aimables d'un jeune homme de vingt ans, le futur grand explorateur, Amerigo. En 1475, Ghirlandajo travaillait à San Gimignano, où il recueillait toutes fraîches encore les leçons de Benozzo Gozzoli. Le bon architecte Giuliano da Majano, aidé de son frère Benedetto, avait été chargé de construire, dans l'église collégiale, une chapelle en l'honneur d'une sainte du pays, la petite vierge Fina; Ghirlandajo en orna les murs de deux fresques charmantes, dont l'une représente l'*Apparition de saint Grégoire au lit de mort de la sainte*, et l'autre ses *Funérailles* (fig. 381). Rien n'est gracieux et chaste comme ce corps de jeune fille étendu sur un lit somptueux, autour duquel sont assemblés le clergé et les notables de la ville. Une niche sculptée, de goût antique, abrite l'autel, tandis qu'à droite et à gauche se profilent sur le ciel les nombreuses et célèbres tours de San Gimignano. A la voûte sont des figures de *saints* et de *prophètes*.

Qu'on se rappelle, à Santa Croce, l'admirable fresque de Giotto, les *Funérailles de saint François* (v. tome II, p. 815, fig. 515). L'ordonnance en a été déjà imitée par Fra Filippo au Dôme de Prato, et par Benozzo Gozzoli à San Gimignano même, dans l'église des Augustiniens. Ghirlandajo, qui la reproduira bientôt de façon plus précise encore, en a pris quelques détails essentiels, la figure du porte-bannière entre autres, mais en les vivifiant par un réalisme qu'aucun de ses prédécesseurs n'avait encore porté à ce point. Ce réalisme, largement compensé du reste par le charme juvénile des figures des enfants de chœur, reparaît, avec une minutie presque flamande, dans une nouvelle fresque de l'église d'Ognissanti, un *Saint Jérôme dans sa cellule*, peint en 1480, comme pendant au *Saint Augustin* que Botticelli peignait vers le même temps. Puis, dans le réfectoire du couvent d'Ognissanti, il représenta *la Cène*, selon la disposition adoptée par Andrea del Castagno, mais avec une recherche nouvelle d'expression des sentiments dont Léonard de Vinci, alors dans l'atelier de Verrocchio, ne put manquer d'être frappé profondément ; l'idée de faire interpeller Judas par Pierre et par les apôtres voisins, et de traduire sur les visages et dans les gestes l'angoisse et le dégoût que suscite l'annonce de la trahison, doit assurer à la fresque de Ghirlandajo un peu de l'immortalité trop uniquement conférée peut-être à celle de Léonard.

Les fresques de la chapelle Sixtine. — Ghirlandajo était désormais célèbre. Aussi bien, lorsque Sixte IV, qui venait de faire construire au Vatican la chapelle majestueuse à laquelle son nom demeure attaché, en confia la décoration à quelques peintres de Florence, il fut du nombre de ces peintres. Ce n'était pas la première fois qu'il travaillait au Vatican. Déjà, en 1475, il était venu, avec son frère David, décorer les salles de la nouvelle Bibliothèque. Ces peintures, contemporaines de la fresque de Melozzo da Forli dont nous aurons bientôt à parler, n'ont pas subsisté; mais elles avaient été pour l'excellent artiste, aussi jeune à ce moment et plus fortuné que Masaccio, une occasion précieuse de connaître Rome et de s'y mettre, on devine de quel cœur, à l'école des monuments antiques.

Le contrat pour le décor de la chapelle Sixtine porte la date du 27 octobre 1481. Cosimo Rosselli, Alessandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo et Pietro Perugino s'y engagent, sous peine d'un dédit de cinquante ducats d'or, à terminer, avant le 15 mars de l'année suivante (c'est-à-dire dans un délai de quatre mois et demi), dix sujets du Testament Ancien et Nouveau, avec leurs encadrements, sur l'ordre de maître Giovanni de' Dolci, commissaire de la fabrique du palais pontifical. Ghirlandajo, peut-être seul, observa presque à la lettre l'engagement qu'il avait pris : dès le mois de mai 1482, il avait regagné Florence, laissant aux murs de la chapelle le témoignage magnifique de sa fécondité.

La plus grande partie du décor commandé par Sixte IV, tel qu'il s'est conservé jusqu'à nous, suffirait à enchanter les visiteurs de la chapelle, si leur attention n'était impérieusement absorbée par les chefs-d'œuvre de Michel-Ange, devant lesquels tout disparaît. L'ensemble de ce décor était harmonieux et paisible. Au centre de la voûte, dans un ciel d'outremer encadré d'architectures feintes, devaient planer les armes papales. Entre les fenêtres, des niches, imitant la sculpture et séparées par des pilastres feints aux ornements dorés, abritaient vingt-huit figures de papes; puis se déroulaient en une seule rangée, les unes à la suite des autres, des fresques immenses, peuplées d'un nombre infini de personnages, à l'exemple du vaste cycle que Benozzo achevait en ce même temps à Pise. Ces belles fresques partaient du sommet de l'autel, vers la droite et vers la gauche, pour se rejoindre au-dessus de la porte d'entrée. Comme les mosaïques des églises primitives, elles se répondaient d'une paroi à l'autre, avec une symétrie symbolique, représentant à gauche l'histoire de Moïse, figure du Christ dans l'Ancien Testament, à droite la vie du Christ et la vocation de Pierre, Moïse du Testament Nouveau. Ghirlandajo, après avoir travaillé avec Botticelli aux portraits des papes, exécuta deux des grandes fresques de l'histoire du Christ. L'une de ces fresques, la *Résurrection*, peinte sur la paroi d'entrée, a été remplacée, sous Grégoire XIII, par l'œuvre plus que

médiocre d'un artiste flamand. L'autre, la *Vocation des Apôtres*, est une composition superbe, ordonnée avec noblesse et clarté (fig. 382). La figure du Christ et celles des Apôtres agenouillés au premier plan sont visiblement inspirées de Masaccio; et c'est toujours au peintre du Carmine que l'on songe en admirant les groupes d'assistants graves, un peu raides peut-être, un peu massifs, mais d'un si bel équilibre décoratif aux deux extrémités de la fresque, dont le paysage harmonieux de la mer de Galilée, avec ses rives à demi rocheuses, ombragées de grands arbres et parsemées d'églises et de châteaux, forme le fond. L'unité d'action est fidèlement observée en apparence, et c'est l'essentiel, car les deux petites scènes complémentaires que l'on distingue au second plan se perdent vraiment dans l'ensemble du décor. Botticelli, dans les fresques voisines, ne montre point les mêmes scrupules; mais ici, comme l'on comprend le progrès nouveau et déjà presque définitif de la peinture décorative, et comme l'on sent bien qu'avec un peu plus de rythme et de souplesse et de lumière encore, cette peinture désormais prochaine sera l'œuvre de Raphaël!

Nouvelles peintures de Florence. Les fresques de Santa Trinita. — Ghirlandajo revint à Florence pour décorer, au Palais de la Seigneurie, la salle du Conseil des Prieurs. Il y mêla, sans chercher une transition, les héros de l'antiquité romaine aux souvenirs chrétiens de Florence, donnant la place d'honneur au saint évêque Zanobi, assisté de deux diacres, et répartissant à droite à gauche, sous des arcades qui enferment un pan de ciel bleu, les six figures noblement drapées de Brutus, Mucius Scévola, Camille, Décius, Scipion et Cicéron. Deux lions tiennent les étendards du Peuple, avec la croix, et de la Commune, avec le lis rouge. Et c'est tout; l'effort d'imagination n'a pas été grand, si l'on songe à ce qu'un Lorenzetti avait été capable de peindre, cent cinquante ans plus tôt, dans la salle du Conseil d'un palais rival.

Mais il ne faut pas demander d'imagination à Ghirlandajo. Dans les fresques qu'il va peindre en 1485 à Santa Trinità — au temps où Baldovinetti s'extermine sur les murailles du chœur en raffinements inédits de technique — il sait atteindre la beauté et la majesté par l'ampleur très simple de l'ordonnance, mettant à profit, sans en rien négliger, les leçons de ses grands devanciers. Francesco Sassetti, un des puissants banquiers de Florence, homme lige, en matière financière, de Laurent de Médicis, grand protecteur des humanistes, hommes de lettres et artistes du temps, cherchait à s'immortaliser; et le meilleur moyen n'était-il pas encore de se préparer un tombeau de famille dans quelque chapelle dont il confierait le décor à l'un des grands peintres du jour? Il n'eût voulu occuper rien moins que le chœur de Sainte-Marie-Nouvelle, où les fresques d'Orcagna,

ruinées, attendaient de disparaître; mais comme il voulait aussi honorer son patron saint François, il ne put s'accorder avec les dominicains, et vint à Santa Trinità; il y obtint une place des plus honorables, la chapelle accolée au chœur, du côté droit.

Ghirlandajo peignit en six fresques l'*histoire de saint François*. Le modèle n'était pas loin : les fresques de Giotto dans la chapelle Bardi, à Santa Croce, gardaient encore toute leur fraîcheur, si altérée aujourd'hui par d'innombrables retouches! Le disciple, très docilement, prit les compositions (trois tout au moins) et presque les figures du vieux maître. Il



Phot. Brogi.

Fig. 383. — Les Funérailles de saint François. Fresque de Ghirlandajo, dans l'église de la Trinité, à Florence.

représenta : 1° *le saint chassé par son père et recueilli par l'évêque d'Assise*; 2° *l'approbation de la règle franciscaine par le pape Honorius III;* 3° *l'épreuve du feu devant le Soudan*; 4° *les stigmates*; 5° *les funérailles du saint* (fig. 383); 6° *la résurrection d'un enfant de la famille Spini*. De ces fresques un peu usées, un peu sombres, les meilleures, pour l'effet décoratif, sont incontestablement les plus inspirées de Giotto, la première, la troisième et la cinquième (où l'on retrouve presque identiquement certaines figures qui ont, à San Gimignano, déjà servi dans les *Funérailles de sainte Fina*). Les principales innovations de Ghirlandajo apparaissent d'abord dans le paysage, où il nous a laissé des vues fort intéressantes et précises de Florence, entre autres, dans la sixième fresque, ce bout de rue, aboutissant à un pont sur l'Arno, où les visiteurs de la ville moderne reconnaîtront aisément les hautes murailles du palais Spini, en face de l'église de Santa Trinità. Elles se manifestent ensuite et surtout dans le portrait. Et vrai-

ment, dans ces peintures où toute la société florentine alla se contempler comme en un miroir, la vie et les miracles du *Poverello* ne deviennent plus qu'un prétexte. Le client magnifique fut immortalisé comme il le désirait. Dans la cour d'un palais dont les arcades s'ouvrent sur la place de la Seigneurie (on aperçoit tout au fond la Loggia dei Lanzi), le pape Honorius reçoit les franciscains. Mais, au premier plan, et tout près de nous, une autre réception a lieu. Laurent de Médicis est debout, ayant à côté de lui Francesco Sassetti et l'un de ses enfants, et voici que, par une invention des plus ingénieuses de l'artiste, de la cage d'un escalier invisible montent d'autres figures dont les têtes émergent au ras du sol; et ce sont les trois fils de Laurent, Pierre, Jean et Julien, avec leur précepteur, le poète Ange Politien; puis deux familiers que nous ne reconnaissons pas sûrement, et, penchés à la balustrade, les trois autres fils de Sassetti. Ce n'est pas tout : à droite et à gauche de l'autel, voici encore Francesco, et, cette fois, Nera sa femme, tous deux agenouillés, et d'un réalisme si vivant que l'on ne saurait mieux les comparer qu'aux admirables images des donateurs de l'*Agneau mystique*. A la voûte sont peintes les *Sibylles*, dont une, la *Tiburtine*, en colloque avec l'empereur Auguste, est représentée isolément, au mur extérieur où se rattache cette voûte.

Le tableau de l'*Adoration des bergers* (fig. 584), une des gloires de l'Académie de Florence, ornait autrefois l'autel de la chapelle Sassetti. Les souvenirs de l'antiquité romaine s'y associent harmonieusement à ceux d'un chef-d'œuvre de l'art flamand, l'*Adoration* de Hugo Van der Goes, peinte quelques années auparavant (en 1470) pour l'hôpital de Santa Maria Nuova; Ghirlandajo a certainement imité ses figures de bergers, mais en leur prêtant un accent florentin. Il n'y a plus trace, dans cette peinture toute de sérénité classique, du sentiment encore ingénu qui donne tant de charme à la *Madone entourée d'anges et de saints*, sans doute antérieure à l'année 1480, du Musée des Uffizi. D'autres *Madones*, à l'Académie de Florence, au Dôme de Lucques, au Musée Civique de Pise, ont une grâce moins délicate. Le grand *Couronnement de la Vierge*, exécuté en 1486 pour les franciscains de Narni (maintenant au Municipe de cette ville) mêle un peu lourdement l'influence de Fra Filippo Lippi à celle de l'Angelico; toutefois, ce que l'on y doit admirer de vraiment puissant et déjà raphaélesque, c'est l'assemblée des saints agenouillés sur le sol et qui contemplent avec ferveur le mystère céleste.

En 1487, Ghirlandajo, aidé de son frère David, restaura la mosaïque de la façade du Dôme de Florence, et il peignit, sur un panneau rond, selon la mode nouvelle, la jolie *Adoration des Mages* qui est aux Uffizi; l'année suivante, il traita encore le même sujet dans le grand retable de l'hôpital des Innocents. Il s'y est représenté lui-même au nombre des assistants, à gauche de l'édicule dont le toit porte un délicieux chœur d'anges, et dont

les colonnes antiques encadrent un paysage d'une lumière tout ombrienne. Mais ces œuvres gracieuses n'étaient pour lui qu'un intermède au milieu d'un travail infiniment plus absorbant; il avait commencé en 1485, il devait terminer en 1490 les fresques du chœur de Sainte-Marie-Nouvelle.



Phot. Brogi.

Fig. 384. — L'Adoration des Bergers. Retable de Ghirlandajo.

(Académie des Beaux-Arts de Florence.)

Les fresques de Sainte-Marie-Nouvelle. Dernières peintures de Ghirlandajo. — L'œuvre immense que Francesco Sassetti avait songé à payer de ses deniers dut de voir le jour à la munificence d'un autre Florentin non moins riche et plus illustre encore. Giovanni Tornabuoni, trésorier pendant un temps et conseiller du pape Sixte IV, était allié par sa sœur à la famille des Médicis, et associé à leur fortune. Tout ce que Florence comptait de plus éminent dans les lettres et dans les arts formait la clientèle des Tornabuoni; et lorsque, en 1486, Lorenzo, le fils de Giovanni, épousa la belle Giovanna degli Albizzi, ce fut un événement mon-

dain que célébrèrent les poètes, et que Botticelli, comme nous le verrons bientôt, commémora par des fresques délicieuses. Nous n'allons pas tarder à retrouver Giovanna dans les peintures de Ghirlandajo.

Le chœur de Sainte-Marie-Nouvelle recevait la lumière par une triple fenêtre gothique, dont la baie centrale, la plus haute, était surmontée d'un *oculus*. Tout le sommet de cette fenêtre centrale est occupé par un vitrail assez détérioré, mais dont les lignes simples et belles sont évidemment de la main de Ghirlandajo. Il représente l'*Assomption de la Vierge* et le *Don de la Ceinture à saint Thomas*. Plus bas est représentée la *Circoncision;* plus bas encore, la *Fondation de Sainte-Marie-Majeure;* tandis que l'on voit, se faisant pendant sur les vitraux latéraux, les figures de *saint Pierre* et de *saint Paul*, de *saint Jean-Baptiste* et de *saint Laurent*, de *saint Dominique* et de *saint Thomas d'Aquin*. Pour obtenir une plus large surface de décor, on boucha l'*oculus*, dont la trace apparaît nettement au milieu de la fresque, malheureusement perdue dans l'obscurité qui se déploie jusqu'à la voûte. Rien mieux que cette fresque, un chef-d'œuvre inconnu, peut-on dire, ne saurait montrer jusqu'à quel point Ghirlandajo a été le précurseur de Raphaël. Ce *Couronnement de la Vierge* nous donne, avec ses deux étages de figures superposées, une sorte d'ébauche de la composition si merveilleusement rythmée de la *Dispute du Saint Sacrement*. Les figures de patriarches assis en hémicycle sur les nues, les vols d'anges si étroitement équilibrés autour du groupe du Christ et de la Vierge sont d'une majesté parfaite; seul peut-être, ce groupe central, relégué un peu trop haut, n'a-t-il pas toute l'ampleur désirable, et cela pourrait faire croire qu'au moment où Ghirlandajo composa sa fresque, l'*oculus* malencontreux n'était pas encore bouché.

Les quatre compartiments de la voûte renferment, en proportions trop grandes, les figures des *Évangélistes*, et, au-dessous du *Couronnement de la Vierge*, à droite et à gauche des fenêtres, se font pendant, en compartiments superposés, une *Scène de la vie de saint Dominique* et la *Mort de saint Pierre Martyr*, l'*Annonciation* et la *Retraite de saint Jean-Baptiste enfant dans le désert*, enfin, vers le bas des parois, les figures agenouillées de *Giovanni Tornabuoni* et de *Francesca Pitti*, sa femme.

D'une bien plus grande importance sont les fresques qui revêtent les deux parois latérales du chœur, éclairées par une lumière abondante. Il est très vraisemblable que Ghirlandajo n'a point cherché à en renouveler les sujets, mais qu'il s'est contenté, comme le déclare Vasari, de reprendre, dans leur cadre et presque dans leurs proportions, les compositions à demi détruites d'Orcagna, mais en rachetant, par la magnificence d'un décor incomparable, ce qu'il ne pouvait leur rendre de sentiment religieux. A gauche est représentée la *Vie de la Vierge*, à droite celle de *saint Jean-Baptiste*. Le premier cycle comprend : 1° l'*Offrande de Joachim repous-*

*sée*; 2° la *Naissance de la Vierge*; 3° la *Présentation de la Vierge au Temple*; 4° le *Mariage de la Vierge*; 5° la *Nativité* et l'*Adoration des Mages*; 6° le *Massacre des Innocents*; 7° l'*Assomption*; et le second cycle : 1° l'*Apparition de l'Ange à Zacharie dans le Temple*; 2° la *Visitation*; 3° la *Naissance de saint Jean*; 4° la *Désignation par Zacharie du nom de son fils*; 5° la *Prédication de saint Jean*; 6° le *Baptême du Christ*; 7° le *Festin d'Hérode*. Les six premières compositions de chaque cycle sont distribuées deux par deux en trois étages, que couronne la septième composition, dont la base occupe toute



Phot. Alinari.

Fig. 385. — La Naissance de saint Jean-Baptiste. Fresque de Ghirlandajo, dans le chœur de Sainte-Marie-Nouvelle, à Florence.

la largeur de la paroi, et dont le sommet va se rétrécissant entre les retombées de la voûte. La deuxième composition au bas de la paroi de droite, la *Naissance de la Vierge*, porte, aussi sommaire que possible, la signature du peintre : (*opus*) *Bighordi Grillandai*.

Ce qui frappe tout d'abord dans ce vaste ensemble, c'est la somptuosité architecturale. Des alignements de colonnades, des voûtes immenses, des portiques, des arcs de triomphe s'ouvrent devant nos regards, et nous pensons à Rome, à ses ruines splendides que Raphaël va bientôt étudier, aux créations toutes prochaines d'un Bramante. Cette beauté-là, Orcagna n'avait pu la soupçonner. Avec quelle science, avec quelle sérénité, doit-on dire, Ghirlandajo s'est complu à tous les jeux de la perspective! Le Temple de Jérusalem, qui donne un cadre à trois de ses compositions, lui est un prétexte à déployer toute son érudition romaine; et c'est au

Forum qu'il a pris les arcs dont la belle et paisible silhouette forme le fond des scènes tumultueuses de l'*Adoration des Mages* et du *Massacre des Innocents*. Les voûtes énormes qui abritent le *Festin d'Hérode* n'appartiennent à Florence que par le double chapiteau et le double entablement qui supportent leur base; mais leurs caissons viennent de la basilique de Constantin ou des Thermes de Caracalla. Des bas-reliefs de goût antique, des inscriptions apparaissent sur les murailles (fig. 386), comme, à la même époque, Mantegna les prodiguera dans presque toutes ses peintures. L'esprit de l'antiquité a pénétré tous les cerveaux des artistes et des écrivains d'Italie, qui s'en abreuvent déjà jusqu'à l'ivresse.

Les paysages rocheux du *Baptême du Christ* et de la *Prédication de saint Jean* n'ont pas la beauté de celui de la *Vocation des Apôtres*, dans la chapelle Sixtine; mais celui de la *Visitation* rappelle, par l'ingénieux agencement de son chemin creux descendant vers la plaine où luit un lac, un des plus fins morceaux de prédelle de Fra Angelico, à Cortone.

Enfin, dans ces décors majestueux, au milieu des scènes sacrées, se promènent lentement ou s'arrêtent des cortèges où éclatent toute la richesse et tout le luxe de Florence. Et l'on remarquera que dans les fresques moins à portée de la vue les costumes modernes sont absents; ils ne paraissent qu'aux deux étages du bas, mêlés, avec quelque affectation, aux draperies de goût classique. C'est donc la vie et la société de Florence que nous retrouvons ici, avec quel intérêt! comme nous les avions déjà vues aux fresques de Santa Trinità; ce sont les contemporains du peintre, la famille et la clientèle des Tornabuoni. A l'entrée et tout au bas de la paroi gauche, dans la première fresque de la Vie de la Vierge, un élégant jeune homme, le poing sur la hanche, se retourne vers nous; et c'est Lorenzo Tornabuoni, qu'accompagnent son cousin Piero et deux amis, et auquel font face, dans un groupe symétrique, Domenico Ghirlandajo lui-même, avec son frère David, son élève Mainardi et (selon Vasari) son maître Baldovinetti. Presque en pendant de cette image de Lorenzo, à l'extrémité de la paroi de droite, dans la fresque de la *Visitation*, apparaît la charmante figure de Giovanna degli Albizzi, dont Ghirlandajo, en 1488, l'année même de sa mort, venait de peindre un admirable portrait (jadis conservé dans la collection Rodolphe Kann). Puis, dans la fresque de la *Naissance de la Vierge*, c'est une sœur de Lorenzo, Ludovica Tornabuoni, âgée d'une quinzaine d'années à peine, que nous voyons s'avancer avec la même solennité, dans sa robe de brocart; et, sur la paroi de droite, dans la *Naissance de saint Jean-Baptiste*, une jeune femme non moins gracieuse, dont on n'a pu découvrir le nom, mais qui fait certainement partie de la famille, entre en visiteuse uniquement préoccupée du spectateur, tandis qu'à sa suite une servante, portant sur sa tête un plateau chargé de fruits, se précipite avec un rythme joli et impétueux (fig. 385).

Mais, pour nous faire connaître plus intimement toute cette partie considérable de la société florentine formée par la famille et les amis des Tornabuoni, rien ne vaut la première fresque du cycle de saint Jean-Baptiste, l'*Apparition de l'Ange à Zacharie* (fig. 386). Ici la scène sacrée n'a d'autre signification que de prêter à la plus étonnante série de portraits dont jamais peintre ait obtenu la commande. Vasari s'est amusé à les énumérer, comme on le faisait encore de son temps, et c'est à son texte qu'il faut se reporter, si l'on veut reconnaître, auprès de Giovanni Tornabuoni, ses nombreux parents, et les membres des familles alliées, les Popoleschi, les Giannotti, les Tornaquinci. Il n'est pas sans intérêt de noter que, sitôt



Phot. Alinari

Fig. 386. — L'Apparition de l'ange à Zacharie. Fresque de Ghirlandajo, dans le chœur de Sainte-Marie-Nouvelle, à Florence.

les fresques achevées, il fut fait de celle-là, comme dans les musées d'aujourd'hui, un cartel avec le dessin de toutes les têtes, accompagnées de numéros correspondant à leurs noms. Pour nous, le groupe de beaucoup le plus intéressant est celui des quatre personnages à mi-corps, dans le bas de la fresque à gauche, un des plus beaux morceaux de la peinture florentine, et le chef-d'œuvre peut-être de Ghirlandajo. Voici ce qu'en écrit Vasari : « Outre cela, pour montrer que cet âge florissait en toute sorte de vertus et principalement dans les lettres, il fit en cercle quatre demi-figures qui raisonnent ensemble, au pied de la composition ; lesquelles étaient des plus savants hommes qui en ces temps se trouvassent à Florence ; et ce sont les suivants : le premier est messire Marsilio Ficino, qui a un habit de chanoine ; le second, avec un manteau rouge et un collet noir, est Cristoforo Landino, et Démétrius le Grec celui qui se retourne ; et, entre ceux-ci, celui qui lève un peu une main est messire Angelo Poliziano ; lesquels sont très vivants et ressemblants (fig. 387). »

Ce grand travail, commencé en 1486, fut achevé très exactement, selon les termes du contrat, en mai 1490, et payé mille florins d'or. Il est loin d'être tout entier de la main de l'artiste; mais on sent avec quel soin, quelle conscience les lignes maîtresses en ont été composées, les figures essentielles dessinées. Plusieurs des portraits peints par Ghirlandajo l'ont été à l'occasion de ces fresques : celui de Giovanna degli Albizzi, dont nous avons parlé, et un autre, non moins beau (à la National Gallery de Londres), de la jeune femme que nous avons vue apparaître en visiteuse



Phot. Alinari.

Fig. 387. — Portraits d'humanistes florentins (détail de la fig. 386.)

dans la scène de la *Naissance de saint Jean*. Le portrait de Francesco Sassetti et de son fils, qui appartient à M. Robert Benson, à Londres, date évidemment de l'époque des fresques de Santa Trinità. Enfin le très curieux buste de vieillard au nez bourgeonné, contre lequel s'appuie si tendrement son petit-fils (au Musée du Louvre), doit appartenir à la dernière période de la carrière de l'artiste. Il peignit, en 1491, pour Lorenzo Tornabuoni, le tableau de la *Visitation* conservé au Louvre, une de ses meilleures œuvres par l'harmonie des lignes et l'émotion délicate, malgré quelque vivacité déplaisante du coloris (fig. 388); enfin, en 1492, un *Christ ressuscité*, que possède toujours la ville de Volterra. Il mourut le 11 janvier 1494, d'une fièvre putride.

Son élève et collaborateur Bastiano Mainardi, mort en 1513, continua

sa manière avec assez de fidélité pour que plusieurs tableaux de Madones et de saints, certainement exécutés par lui, aient porté jusqu'en ces derniers temps le nom du grand Domenico (un de ses meilleurs *tondi* est au Musée du Louvre). Quant à David et à Benedetto, ses frères, ils achevèrent, avec l'aide d'autres élèves, parmi lesquels Francesco Granacci, le grand retable d'autel de Sainte-Marie-Nouvelle, dont les panneaux ont été dis-



Phot. Giraudon.

FIG. 388. — La Visitation. Retable de Ghirlandajo.
(Musée du Louvre.)

persés. Le premier demeura surtout un mosaïste; il travailla à Pise, à Sienne, à Orvieto; le second émigra en France; et Paul Mantz, en 1886, se promenant en Auvergne, eut la surprise de découvrir dans l'église du petit bourg d'Aigueperse, en même temps qu'un *Saint Sébastien* de Mantegna, une *Vierge avec l'Enfant* adorés par un chœur d'anges, qu'une signature assez bizarre affirmait être l'œuvre de Benedetto : *Je Benedit a Ghirlandaje florentin — Ay fait de ma main ce tablautin.*

Un des élèves de Domenico devait le dépasser singulièrement. En 1488, âgé de quatorze ans, Michel-Ange Buonarroti entra dans l'atelier du peintre des Tornabuoni, et l'accompagna à Sainte-Marie-Nouvelle.

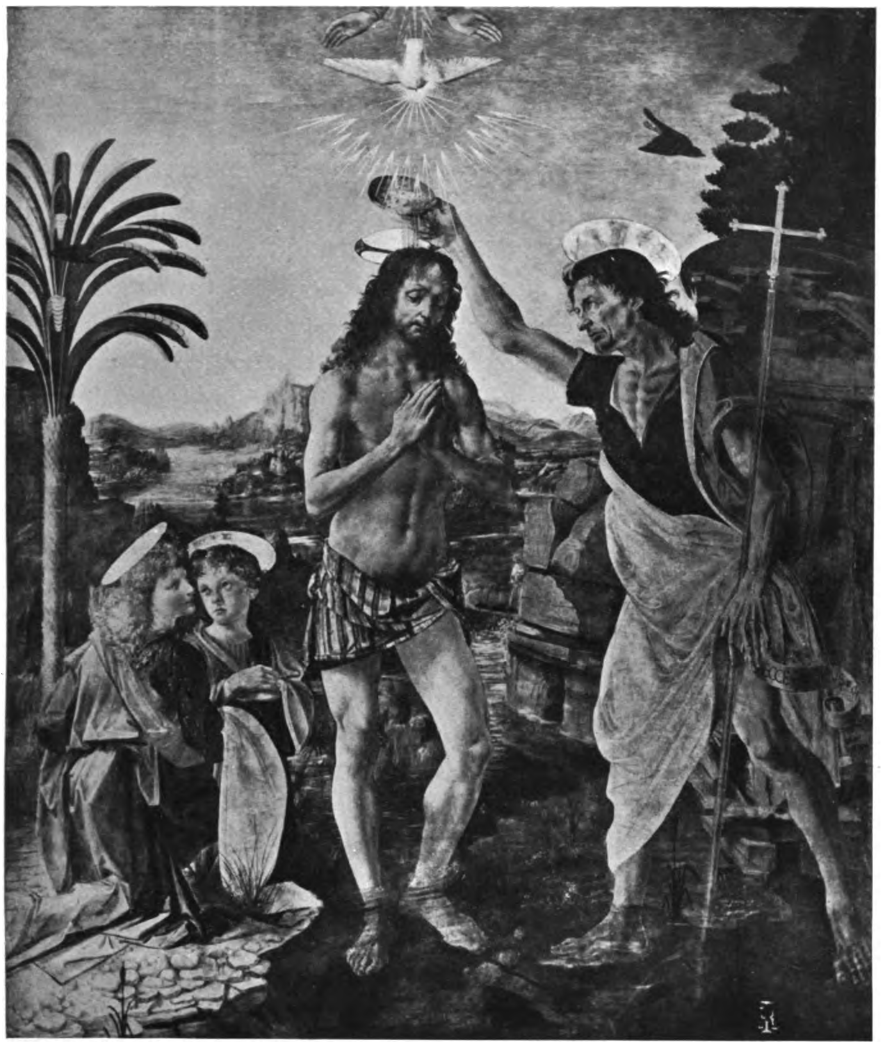
Devant un dessin qu'il venait d'y faire, Domenico s'écria : « Celui-ci en sait plus que moi ; — et il demeura, » nous dit Vasari, « stupéfié de la nouvelle manière et de la nouvelle imitation que faisait, avec le jugement qu'il tenait du ciel, un aussi jeune homme en âge si tendre. »

Les peintures de Verrocchio. — A cette même date de 1488, où commence à paraître le génie de Michel-Ange, meurt un artiste dont l'œuvre puissante et infiniment variée forme le trait d'union entre les traditions affaiblies de l'ancienne école florentine et les nouvelles tendances classiques. Les travaux de sculpture de Verrocchio seront analysés au prochain volume de cette Histoire; mais une rapide étude de ses travaux de peinture, encore insuffisamment connus, est nécessaire pour expliquer l'évolution d'un art dont Léonard de Vinci donnera bientôt la formule suprême.

Andrea di Cione, né en 1435 à Florence, portait à l'origine le même nom que ce grand Orcagna dont il semble qu'à cent ans de distance il ait hérité les multiples dons; il lui substitua le nom de Verrocchio, porté par l'orfèvre qui fut son premier maître. Il commença donc, comme tant d'illustres artistes du Quattrocento florentin, par un apprentissage minutieux, dont ne pouvait manquer de se ressentir son travail de sculpteur et de peintre. Sculpteur, il fut à l'école de Donatello; peintre, à celle de Baldovinetti; mais il ne tint que de lui-même ce sens merveilleux de la forme vivante qui éclate dans toutes ses créations avec une beauté vraiment neuve. Son chef-d'œuvre de peintre, le *Baptême du Christ*, est un pendant, antérieur par la date, plus réaliste par l'exécution, de son chef-d'œuvre de sculpteur, l'*Incrédulité de saint Thomas*. Commandé par les moines de San Salvi, ce tableau, maintenant à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, mériterait une étude proportionnée à l'influence qu'il exerça sur l'art contemporain (fig. 389). Il faut noter avant tout qu'il est peint à l'huile, ce qui explique l'altération de quelques tons d'étoffes, mais aussi la fluidité toute particulière du vaste paysage. Les figures, aux deux tiers de nature, se modèlent incomparablement dans l'atmosphère ambiante; jamais encore, à ce point de vue, rien n'avait été peint d'aussi extraordinaire que la tête et le buste du Christ, où l'étude d'après le vif est poussée jusqu'aux dernières limites, comme dans une figure des Van Eyck. Le corps décharné de saint Jean est d'un réalisme que la beauté du mouvement, l'expression émue du visage ont porté au sublime. Et un charme délicieux émane de ces deux anges agenouillés au bord du fleuve, et tenant de leurs mains respectueuses les vêtements de Jésus; charme si profond, si incroyable, que, cent ans plus tard, une légende narrée par Vasari s'imposait aux historiens de la peinture. « Léonard de Vinci, » écrit-il, « alors tout jeune et son disciple, venant à l'aider dans cette œuvre, y peignit un ange de sa main, lequel

était beaucoup mieux que les autres choses. Ce qui fut cause qu'André se résolut à ne vouloir plus toucher de pinceaux; puisque Léonard, si jeune, s'était porté en cet art loin au delà de lui. »

Assurément il n'y a nulle impossibilité matérielle à une telle collabo-



Phot. Alinari.

Fig. 389. — Le Baptême du Christ, par Verrocchio.
(Académie des Beaux-Arts de Florence.)

ration, puisque Léonard dut entrer vers 1466 (à l'âge de quatorze ans) dans l'atelier de Verrocchio; mais à quelle date aurait-il pu peindre cette tête blonde aux yeux bleus si fins, et surtout cette draperie, dont les plis font songer à ses études pour la *Sainte Anne*? D'ailleurs on ne peut guère s'arrêter en si beau chemin; et les commentateurs trop respectueux de Vasari sont conduits à donner également à Léonard tout le grand paysage

lumineux qui fait la gloire de ce tableau. Le dessin des rochers, les indications si nouvelles et délicates de la transparence de l'eau, autour des pieds du Christ et de saint Jean, toute cette recherche précieuse des plans d'ombre et de lumière, si on les ôte à Verrocchio, pourquoi ne pas lui ôter encore l'admirable modelé de la poitrine et des bras du Christ? Si on les lui laisse, et ce n'est que sagesse, n'est-on pas conduit tout au contraire à lui restituer une peinture très fleurie et pure, l'*Annonciation* du Musée des Offices, où l'ange s'agenouille sur un gazon ravissant, et où les cyprès et les ifs qui encadrent le paysage sont taillés comme ceux du *Baptême du Christ*?

Ce même type d'ange nous apparaît encore dans la belle *Madone* de la National Gallery de Londres; mais l'on hésite à attribuer au maître celles des Musées de Berlin et de Munich. En revanche les documents démontrent qu'il faut absolument lui rendre le retable du Dôme de Pistoia, jusqu'à présent donné à son élève Lorenzo di Credi. L'arrangement du décor et la symétrie un peu extrême des figures de saints debout aux deux côtés du trône de la Vierge rappellent d'assez près certaines compositions de Ghirlandajo.

Par ses dessins non moins que par ses peintures, Verrocchio annonce et fait comprendre Léonard. Génie inégal, mais souple, curieux et patient, il a pu donner des leçons aux peintres les plus divers, Pérugin, Léonard, Lorenzo di Credi; les deux Pollajuoli et Botticelli, sans avoir été ses élèves, fréquentèrent son atelier; et si Léonard n'avait pas emporté à Milan, pour l'y refondre à nouveau, la tradition de l'école florentine, que ne pouvait-on attendre encore de « la claire fontaine d'humanité et de gentillesse innée, qui, » nous dit en vers un peu incohérents la chronique du bon Giovanni Santi, « fait à la peinture et à la sculpture un pont sur lequel passe avec dextérité le noble Andrea del Verrocchio.... »?

*el chiaro fonte*
*de humanitade e innata gentilezza*
*che ala pictura e ala sculptura e un ponte*
*sopra del quale se passa cum destrezza*
*l'alto Andrea del Verrocchio.*

Les peintures des Pollajuoli. — Antonio et Piero Benci, les deux frères, prirent le nom de Pollajuolo, selon la coutume florentine, du métier de leur père, le *poulailler*, ou marchand de volailles. Antonio, l'aîné, naquit à Florence en 1432, d'après les calculs les plus probables; Piero paraît avoir été son cadet de onze ans. Tous deux commencèrent par le métier d'orfèvre, comme Verrocchio, et, comme lui encore, gardèrent leur vie durant un atelier où toutes les commandes étaient acceptées,

qu'elles fussent de sculpture, de peinture ou d'architecture; joaillier, brodeur, graveur, armurier, fondeur en bronze, Antonio ne négligea aucun des arts mineurs; mais il fut avant tout un dessinateur extraordinaire, et, mieux que Verrocchio, le premier de ces grands artistes païens de la Renaissance italienne, pour qui la forme vivante et mouvante, l'étude de l'anatomie et du nu devinrent l'unique souci et l'irrésistible passion.

Orfèvre, Antonio avait travaillé dans l'atelier de Ghiberti; sculpteur, il reçut les leçons de Donatello; peintre, celles d'Uccello. Quant à Piero, qui se forma évidemment dans l'atelier de son frère, il étudia la peinture, nous dit Vasari, avec Castagno et Uccello, puis avec Baldovinetti, et il n'est pas douteux que ce dernier maître n'ait eu sur les deux artistes la plus durable et profonde influence. Parmi les tableaux qu'Antonio dut être seul à exécuter, le plus ancien semble le *David* du Musée de Berlin. Il est campé un peu à la façon du *Pippo Spano* de Castagno, les jambes écartées au-dessus de la tête du géant, et balançant du bout des doigts sa fronde. C'est manifestement une étude d'après le modèle, sans rien qui rappelle les recherches d'idéalisation de Donatello et de Verrocchio dans leurs célèbres statues. Plus personnels encore et d'une âpreté plus sauvage sont les deux petits panneaux du Musée des Offices, les *Travaux d'Hercule*. La fantaisie superbe et toute moderne de l'Hydre si furieusement dressée contre le héros, qui de sa massue la mutile tête après tête, et mieux encore l'élan dont Hercule soulève Antée et l'écrase contre sa poitrine, dans une contraction terrible de son dos si hardiment arqué, l'emportent peut-être pour la beauté des lignes et du modelé sur le célèbre petit bronze du Bargello à Florence. L'*Hercule et Nessus*, maintenant aux États-Unis, dans la collection Jarves, de New Haven, a été si étrangement repeint et nettoyé qu'il faut se contenter de le citer parmi les œuvres d'ailleurs indiscutables; le paysage y apparaît d'une composition splendide.



Phot. Brogi.

FIG. 390. — La Justice, par Piero Pollajuolo.
(Musée des Uffizi, Florence.)

En 1465 commence la collaboration des deux frères; ils peignent, à San Miniato, le tableau d'autel de la petite chapelle du cardinal de Por-

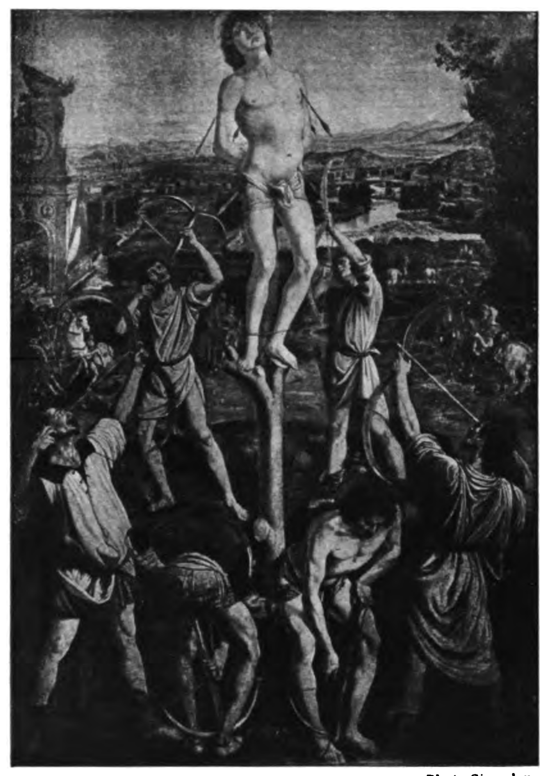
tugal, dont Baldovinetti venait de décorer les murs. Ce tableau représente les trois *Saints Vincent, Jacques et Eustache*, debout sur une terrasse dallée dont la balustrade domine une vaste plaine. Ils sont d'aspect théâtral et médiocre, le troisième surtout, dont le modèle paraît avoir été le même que celui du *David* de Berlin; pas un atome de sentiment chrétien n'est perceptible dans leurs regards ou dans leurs gestes. Le *Tobie et l'Ange* du Musée de Turin, jadis suspendu à l'un des piliers d'Or San Michele, doit avoir été peint vers le même temps; c'est un des premiers en date, et non le moins agréable, de cette nombreuse série de tableaux votifs dont les marchands et banquiers florentins, lorsqu'ils envoyaient quelqu'un de leurs enfants à l'étranger, faisaient volontiers hommage à leur paroisse. Malgré la symétrie bizarre et peu adroite du bras gauche de Tobie et de celui de son compagnon, l'on est saisi par l'expression puissante de ce grand ange dont les ailes robustes s'ouvrent au-dessus d'un paysage immense. L'*Annonciation* du Musée de Berlin, exécutée sur l'ordre de Laurent de Médicis pour la chapelle de sa villa de Careggi, remplace la piété d'autrefois par une somptuosité d'architecture paradoxale; et l'ange aux plumes de paon et à la parure de perles qui s'agenouille devant la Vierge est bien le visiteur qui convient à ce palais de féerie.

En 1469, Piero reçut une commande importante. Il s'agissait de peindre sept figures de *Vertus*, destinées au tribunal de la Mercatanzia de Florence. Un concurrent redoutable, Verrocchio, avait été écarté; seul Botticelli, grâce à l'entremise de Tommaso Soderini, put exécuter, en 1470, la figure de *la Force*. *La Charité*, *la Foi* et *la Tempérance* sont attribuées par les documents à Piero; et il semble bien qu'on ne puisse hésiter à lui laisser les trois autres, *la Prudence*, *l'Espérance* et *la Justice* (fig. 390), figures calmes, harmonieuses, noblement assises dans leurs niches de marbres à incrustations de mosaïque, fort différentes des bas-reliefs de bronze tourmentés et précieux dont Antonio décora, en 1493, la tombe du pape Sixte IV, à Saint-Pierre de Rome.

C'est en 1475, d'après Vasari, qu'Antonio, aidé par Piero, termina pour la chapelle des Pucci, dans l'église des Servi, le retable d'autel, maintenant à la National Gallery de Londres, qui représente le *Martyre de saint Sébastien* (fig. 391). L'œuvre fut vite célèbre, et en suscita d'autres. La dévotion ici s'accordait merveilleusement avec toutes les recherches nouvelles de la peinture : Signorelli, Pérugin, Pinturicchio s'exercèrent à l'envi sur le thème illustré par les deux frères (et, un peu avant eux, par Botticelli). On remarquera dans le tableau de Londres — qui est peint à la détrempe, complétée par des retouches à l'huile — la minutieuse étude des muscles en mouvement, et la décomposition de toutes les phases successives d'un même effort, dans les attitudes des archers; nulle occasion meilleure ne pouvait s'offrir à Antonio de conduire à bonne fin ce qu'il

avait déjà tenté de réaliser dans ses diverses figures d'Hercule. Le paysage, où se dressent des ruines antiques, où s'agitent une foule de petits personnages, semble s'étendre à l'infini.

Antonio se montre encore très grand peintre dans une *Communion de sainte Marie-Madeleine* conservée à la Pieve de Staggia, petit bourg près de Poggibonsi, où un de ses gendres, ser Bruno, l'époux de sa seconde fille Maddalena, était, croit-on, notaire. Quant au *Saint Christophe* peint à fresque, récemment acheté à Florence pour le Metropolitan Museum de New York, il est considéré par les derniers biographes du maître comme une copie réduite, par son frère, de la peinture colossale dont il avait orné la façade d'une église disparue, San Miniato fra le Torri.



Phot. Giraudon.

FIG. 391. — Le Martyre de saint Sébastien. Retable d'Antonio Pollajuolo. (National Gallery, Londres.)

La dernière peinture connue de Piero Pollajuolo porte la date de 1483. C'est un retable du *Couronnement de la Vierge*, dans l'église collégiale de San Gimignano, que Ghirlandajo et Benozzo Gozzoli venaient d'enrichir de leurs fresques; œuvre inégale, d'aspect souffreteux et triste, dont une partie du moins, la ronde des anges, peut avoir inspiré un motif analogue de Botticelli (fig. 399).

Peut-être conviendrait-il, pour compléter la liste des compositions religieuses dues aux deux frères, de parler des broderies représentant la *Vie de saint Jean-Baptiste*, réunies au Musée de l'Œuvre du Dôme de Florence; surtout il faudrait pouvoir analyser ces précieuses études d'*hommes nus*, dont le souvenir demeure dans une gravure au burin d'Antonio, et dans une fresque ruinée de Torre del Gallo, près Florence; mais il ne faut pas oublier, avant de quitter ces grands maîtres, qu'ils furent aussi des portraitistes très recherchés. Antonio, écrit Baldinucci, « fit encore beaucoup d'autres portraits qui se voient de notre temps dans les maisons et les galeries de la cité, fort bien conservés... ». Que sont devenus tous ces

portraits? On en a retiré dernièrement quelques-uns de la liste vraiment trop abondante que l'on portait au compte de Piero dei Franceschi; entre autres ce profil, le plus beau de tous, de la femme de Giovanni de' Bardi, au Musée Poldi-Pezzoli de Milan. C'est une des plus gracieuses images qu'il soit possible de voir d'une de ces dames florentines dont Verrocchio nous a laissé des bustes parfaits. Le *Galeas Sforza*, de Piero Pollajuolo (au Musée des Offices), d'allure si originale et moderne, tenant en main un gant, a une majesté tout aussi sculpturale.

Nous n'avons pas à suivre les deux frères à Rome, où ils vont travailler encore et mourir, Piero en 1496, Antonio en 1498. Leur influence fut grande à Florence, par la valeur qu'ils avaient su donner à l'étude du nu. Et la gloire en doit revenir surtout à Antonio. « Il entendit », écrit Vasari, « le nu de façon plus moderne que n'avaient fait les autres maîtres avant lui; et écorcha moult cadavres pour voir leur anatomie en dessous; et fut le premier à montrer le moyen de chercher les muscles, selon la forme et l'ordre qu'ils ont dans les figures. »

Botticelli. — Si le renom d'Antonio Pollajuolo, malgré la nouveauté de son œuvre, n'est point destiné à dépasser jamais un cercle étroit d'artistes et d'amateurs, il n'est pas besoin de dire avec quelle rapidité prodigieuse celui de Botticelli est devenu presque universel. Seul de la troupe admirable des artistes florentins dans cette seconde moitié du XV[e] siècle, de Filippo à Filippino Lippi, en passant par Gozzoli et Ghirlandajo, Verrocchio et les Pollajuoli, il a gagné de nos jours une popularité presque égale à celle d'un Léonard ou d'un Raphaël. Ç'a été peut-être durant quelques années une affaire de mode, où l'Angleterre, Ruskin, les préraphaélites avaient leur part, mais la mode a passé et la gloire subsiste; comment ne pas aimer Botticelli? Ce nom de *moderne*, dont nous venons déjà de qualifier quelques peintres, nul ne le mérite plus que lui; il est même, dans cette Florence passionnée, inquiète, subtile et brutale, si moderne elle aussi, le seul artiste dont l'œuvre traduise à nos yeux toutes les nuances du sentiment et de la vie, mêlant à la fraîcheur délicieuse de la nature les attraits d'une mélancolie voluptueuse, mettant aux lèvres et aux yeux de ses Vierges et de ses Vénus le même sourire de langueur, infiniment pensif et triste; ingénument païen et douloureusement pieux tour à tour, au gré de ses puissants patrons les Médicis; bel esprit, philosophe et illustrateur de Dante; au fond, âme étonnamment nerveuse et sensitive, retournée brusquement, jetée au repentir et à l'extrême dévotion par la parole, par le supplice de Savonarole; artiste charmant et tragique, dont il n'est pas une peinture qui ne rende par le seul rythme de ses lignes l'émouvante beauté d'un drame intérieur.

Alessandro (ou Sandro) di Mariano Filipepi, né en 1444 d'une famille

florentine assez aisée — le père était tanneur — partagea avec son frère aîné, selon la mode florentine, le sobriquet de *botticello* (tonnelet). Ce frère faisait son apprentissage d'orfèvre, et ce fut une raison pour que Sandro l'imitât. L'étude approfondie du dessin le conduisit à la peinture, et son père, loin de contrarier sa vocation, « le mena », écrit Vasari, « chez Fra Filippo, le Carme, très excellent peintre de ce temps.... S'étant donc adonné tout à cet art, il suivit et imita si parfaitement son maître, que Fra Filippo le prit en amitié et l'enseigna de manière qu'il parvint bientôt à tel point que personne ne l'eût estimé possible ».

Assurément l'art de Fra Filippo et même sa tournure d'esprit joyeuse et voluptueuse devaient avoir une influence décisive sur l'enfant si impressionnable et intelligent qui venait à son école. C'était vers 1459 ou 1460, au temps des fresques de Prato; et tandis que Fra Diamante, le disciple médiocre, continuait avec une servilité glaciale les compositions ébauchées par le maître, on imagine avec quelle ardeur cette jeune fantaisie s'ouvrait à un rythme nouveau. Toute la souplesse du dessin de Fra Filippo se retrouve dans celui de Sandro, et, au temps où sa personnalité ne s'est pas encore très nettement prononcée, il existe une série de ses œuvres de jeunesse dont la critique réussira malaisément à faire le départ d'avec les œuvres des maîtres contemporains. Deux influences se superposèrent bientôt aux leçons de Fra Filippo : celle de Verrocchio, et surtout celle d'Antonio Pollajuolo. En 1467, lorsque Fra Filippo partit pour Spolète, Botticelli avait vingt-trois ans; il savait peindre; mais c'est dans l'atelier du grand Antonio, où il entra, qu'il comprit tout ce que la peinture pouvait exprimer. Il demeura l'artiste chrétien, le peintre de Madones qu'il avait appris à être; il devint en même temps le plus beau des peintres païens. Les fables antiques, où Pollajuolo satisfaisait sa passion pour le jeu des muscles et les belles formes nues, furent à ses yeux quelque chose que l'on n'avait point soupçonné encore, les visions de la poésie la plus raffinée; mais à cette évolution nouvelle il fallait un terrain nouveau, que lui donnèrent la société des Médicis, le commerce des humanistes, et l'amitié du meilleur poète de ce temps, Ange Politien.

Les peintures de Botticelli a Florence avant le voyage a Rome. — La place manquant ici pour discuter des peintures peu certaines, d'ailleurs secondaires dans l'œuvre considérable de Botticelli, nous irons sans retard à celles qu'il est possible de dater, et, en tout cas, dont l'attribution ne souffre point de doute. La première est cette figure de la *Force* qu'il peignit en 1470, nous l'avons vu tout à l'heure, en compétition avec les Pollajuoli, pour le Tribunal de la Mercatanzia; elle ne diffère des autres figures que par une certaine expression délicate et rêveuse qui nous porte bien loin du symbolisme si nettement précis de Giotto et de ses élèves.



C'est le même visage d'héroïne gracieuse que Botticelli donne à sa *Judith*, lorsqu'il peint, vers le même temps, les deux tableautins des Uffizi : dans l'un on voit, sous les rideaux d'une tente, les officiers et les serviteurs d'Holopherne qui découvrent avec stupeur le corps sans tête de leur chef étendu, comme agité d'une dernière convulsion, sur son lit; dans l'autre, au premier plan d'un large et radieux paysage, la petite Judith s'avance à grands pas, ses vêtements flottant à la brise; elle tient son glaive d'une



Phot. Brogi.

Fig. 392. — La Vierge du Magnificat. Peinture de Botticelli.
(Musée des Uffizi, Florence.)

main et de l'autre un rameau d'olivier, et derrière elle une servante semble courir, portant, d'un beau geste de canéphore, la tête tranchée aux yeux clos, soigneusement nouée dans un linge.

En 1473, au moment où est achevé le beau *Saint Sébastien* du Musée de Berlin, Botticelli est déjà au service des Médicis. Le modelé lumineux du corps percé de flèches qui se profile en plein ciel, l'expression douloureuse et paisible de la tête aux abondants cheveux noirs, suffisent à l'intérêt du tableau, bien plus sûrement que ne feront les recherches trop savantes de Pollajuolo. Le martyr est dressé sur un tronc d'arbre, derrière lequel, dans un paysage sillonné de routes, comme Mantegna les aimera, on distingue la troupe des archers qui s'éloigne, tirant aux oiseaux ses dernières flèches.

En 1474, un séjour à Pise, où il y avait peut-être une place à conquérir, auprès de Gozzoli, dans l'énorme travail du Campo Santo, se termine, semble-t-il, en échec; du moins Botticelli ne tarde pas à rentrer à Florence, où le rappelle Laurent le Magnifique.

C'est pour Laurent qu'il peint une *Madone entourée de saints*, parmi lesquels sont les patrons des Médicis, tableau d'ailleurs gravement modifié par une restauration ancienne (à l'Académie des Beaux-Arts de Florence);




Fig. 595. — La Vierge et l'Enfant entourés d'anges. Peinture de Botticelli. (Musée des Uffizi, Florence.)

puis il célèbre à sa façon, en même temps que Politien dans ses *Stances*, l'amour de Julien de Médicis pour la belle Simonetta, la femme de Marco Vespucci. On a renoncé enfin à voir le portrait de Simonetta dans cette étrange et médiocre image de bourgeoise florentine (au Musée Pitti), qui n'est assurément point de notre peintre; mais c'est bien elle que Botticelli a représentée en *Vénus*, dans le singulier tableau de la National Gallery de Londres, où Julien, qui fait *Mars*, nu et couché sur le sol, sommeille profondément, tandis que de petits faunes plaisamment folâtrent avec sa cuirasse, son casque et sa lance, ou soufflent à son oreille dans une conque.

Lorsqu'en 1478 Julien fut tombé sous le poignard des Pazzi, Botticelli eut mission de peindre sur la façade du Bargello les images des traîtres attachés à la potence, images qui, deux ans plus tard, sur la demande de

Sixte IV, furent effacées. Puis, dans le retable de l'*Adoration des Mages*, où éclate enfin tout son génie, il groupe les portraits des Médicis et de leurs amis, devant une ruine ingénieuse qui sert d'abri à la Vierge et à saint Joseph. La Vierge présente l'Enfant (de taille beaucoup trop petite) au plus âgé des Mages, qui est Cosme l'Ancien; viennent ensuite Jean, Pierre et Julien, et, le dernier, Laurent le Magnifique, tandis qu'à l'extrémité droite le personnage drapé, qui se retourne vers le spectateur, n'est autre que Botticelli lui-même. L'œuvre est composée à la manière de Ghirlandajo, si l'on veut, mais avec un sens si prodigieusement supérieur de l'action dramatique, que seul Léonard de Vinci peut être comparé à Botticelli pendant cette heureuse et féconde période qui précède et qui suit immédiatement le voyage de Rome.

En 1480, une allégorie délicieuse, la *Pallas* conservée au palais Pitti, commémore la guerre, l'anxiété de Florence, le triomphe du Magnifique; doucement souriante, couronnée, enlacée de rameaux d'olivier par-dessus ses draperies légères, elle saisit aux cheveux le centaure de la rébellion, qui gémit et la supplie. Cette même tête si pure de la Pallas reparaît dans un chef-d'œuvre chrétien, la *Vierge du Magnificat* (fig. 592). Nul artiste peut-être n'a su, avec la même perfection que Botticelli, composer les *tondi*, ces tableaux circulaires où le rythme est si difficile à créer, surtout avec des figures nombreuses. Ici tout est la joie des yeux et de l'âme. Ces gestes, ces regards de la Vierge qui vient d'écrire son chant d'amour dans le livre que tiennent les anges, de l'Enfant qui s'appuie sur elle avec la conscience de sa destinée, ces longues mains des anges qui soutiennent une couronne au-dessus de la tête de leur Souveraine, tandis qu'un paysage clair et paisible s'entrevoit au centre du tableau, tout forme une des plus chères merveilles du nouvel art religieux, plus humain certes, plus terrestre que celui de l'Angelico, mais épurant et sublimant la fantaisie d'un Filippo Lippi. Botticelli parviendra peut-être à se surpasser, quelques années plus tard, dans un autre *tondo* du même Musée des Offices, où une *Vierge* plus douloureuse, tenant sur ses genoux un Enfant délicieusement beau, écoute le chant que lui murmurent des anges porteurs de lis et de roses. Plus de paysage ici, mais le ciel mystique, où pleuvent des rayons d'or (fig. 593). C'est la formule dernière, infiniment plus savante, d'une composition qui lui avait jadis inspiré des tableaux émouvants et profonds comme la *Madone* du Louvre, assise devant une haie de cyprès et de roses, et que l'Enfant, blotti contre elle, console si tendrement, ou, plus ancienne encore, la *Madone* de la collection de Mrs. Gardner, à Boston, mêlant, avec une angoisse de l'avenir qui voile la tendresse de son regard, le raisin et le blé eucharistiques dans la coupe que tient un ange, et que l'Enfant bénit.

Ghirlandajo, cette même année 1480, peignait son *Saint Jérôme* dans

l'église d'Ognissanti. Les Vespucci, pour qui cependant il avait décoré une des chapelles de la petite église, eurent la fantaisie de lui opposer son grand rival Botticelli, auquel ils commandèrent un *Saint Augustin.* Les deux fresques se font pendant, aux deux côtés de la nef; elles se ressemblent et s'harmonisent absolument par les proportions de la figure et la minutie des accessoires; mais il y a dans l'attitude de méditation amoureuse et dans le visage illuminé du saint évêque peint par Botticelli une



Phot. Anderson.

Fig. 394. — Moïse et les filles de Jéthro. Détail d'une fresque de Botticelli dans la chapelle Sixtine à Rome.

beauté d'intelligence et de cœur que le placide cardinal de Ghirlandajo est tout incapable de traduire.

Les fresques de la chapelle Sixtine. — Rival de Ghirlandajo à Florence, Botticelli le fut encore à Rome. Nous avons vu qu'il était de la petite cohorte appelée au Vatican par le pape Sixte pour décorer sa chapelle neuve. Vasari affirme que la direction des travaux lui fut confiée. C'est peu probable; mais ce que l'on peut croire, c'est que ses façons aimables et avenantes (*fu Sandro persona molto piacevole*, écrit son biographe) et ses complaisances de courtisan délicat ne contribuèrent pas peu à grandir son talent aux yeux du pape et de ses conseillers. Les trois grandes fresques laissées par lui, avec quelques portraits de papes, aux murs de la Sixtine, ne contiennent pas seulement la signification symbolique qui résulte à nos yeux de l'étroit parallélisme entre les scènes de l'Ancien et

du Nouveau Testament; elles sont toutes pénétrées d'un symbolisme plus secret, mais plus humain, aisément accessible à la cour mondaine du Vatican, et bien fait pour exalter l'orgueil du pape rénovateur et guerrier. La seconde fresque tout entière, le *Châtiment de Coré et de ses partisans*, ne serait, d'après M. Steinmann, qu'une grande allusion au triomphe tout récent de Sixte IV sur l'archevêque de Carinthie, André Zamometic, dont la rébellion venait de se terminer dans un cachot de Bâle; et, dans la troisième fresque, l'épisode de la *Purification du lépreux*, si singulièrement développé qu'il se substitue presque entièrement au sujet initial, la *Tentation du Christ*, n'est là, comme l'a démontré le même historien, que pour commémorer les actes de bienfaisance du pape franciscain, et la construction de l'hôpital du Saint-Esprit.

Nulle part mieux que dans la première composition, où sont groupés des *Épisodes de la jeunesse de Moïse*, ne paraît le mépris où Botticelli semble avoir tenu l'unité d'action; il est bien peu de tableaux des primitifs où elle soit traitée avec cette désinvolture. Il n'a pas craint de rassembler jusqu'à sept épisodes dans un même cadre, et, il faut l'ajouter, avec une insouciance parfaite des règles élémentaires de la perspective : voici Moïse qui se déchausse, qui s'agenouille devant le Buisson ardent, qui guide les Hébreux dans leur voyage, qui abreuve les troupeaux de Jéthro, qui chasse les pâtres madianites, qui tue l'Égyptien, enfin qui s'en va menaçant. Mais que de motifs délicieux dans cette fresque étrange, dont le paysage seul fait la cohésion! Un bouquet d'arbres aux troncs puissants couvre de son feuillage le puits autour duquel brebis et béliers sont accourus; et Moïse, empressé, remplit l'auge sous les regards ravis des deux filles de Jéthro, bergères fées aux houlettes fleuries, aux vêtements clairs, aux blonds cheveux crépelés (fig. 394). Plus loin, dans la caravane en marche des Hébreux, il y a des attitudes et des visages exquis de fierté, de force ou de tendresse : ces deux enfants dont l'un s'attache craintivement au bras de sa mère et l'autre tient un petit chien blanc blotti dans son manteau, cette jeune femme aux yeux doucement naïfs qui porte d'une allure si élégante un bassin de cuivre, c'est toute l'ingéniosité de Benozzo Gozzoli, mais traduite avec une hardiesse, une souplesse de lignes qui annoncent Léonard de Vinci.

La scène — en trois épisodes tumultueux et dramatiques — du *Châtiment de Coré, de Dathan et d'Abiron* s'encadre de nobles architectures romaines : à droite, un portique qui semble pris du Palatin ou du Forum; au centre, l'arc de Constantin, très fidèlement reproduit, et qui encadre de sa baie puissante le rivage d'un lac.

La fresque de la *Tentation du Christ* fait pendant, sur le mur de droite de la chapelle, aux *Épisodes de la Jeunesse de Moïse*. La scène principale y est reléguée à l'arrière-plan. Sur le toit du Temple, que représente, au

milieu de la composition, la façade de l'hôpital de San Spirito, le démon est debout auprès de Jésus; à gauche, il lui apparaît sur un rocher couvert d'arbres, lui montrant à ses pieds les pierres qu'il lui propose de changer en pains; à droite, le voici encore sur la montagne, mais vaincu et se jetant dans l'abîme, tandis que les anges préparent assez naïvement le repas du Christ sur une table que couvre une nappe blanche. Mais toute l'attention est attirée, au premier plan, par la scène de la *Purification du Lépreux*, prétexte à de merveilleux portraits de grands seigneurs, de lettrés et d'artistes, assis ou debout, et conversant avec animation autour de



Phot. Alinari.

FIG. 395. — L'Allégorie du Printemps. Retable de Botticelli.
(Académie des Beaux-Arts de Florence.)

l'autel enflammé devant lequel un jeune lévite en aube de dentelle apporte au grand prêtre le bassin du sacrifice.

Les fresques de la Sixtine, et les peintures que Botticelli exécuta vers le même temps, peut-être à Rome, nous laissent d'irrécusables témoignages de l'admiration passionnée qu'il ressentit pour les monuments antiques. Dans la fresque du *Lépreux*, sur la droite, auprès d'une charmante figure de femme qui porte sur sa tête un fagot et s'élance avec l'allure que le peintre avait déjà donnée à la servante de sa Judith, il y a un enfant à demi nu tenant dans sa chemise retroussée une lourde charge de raisins, qui fait un geste de menace et d'effroi en voyant contre son pied un serpent : il est copié de la statue de fillette au serpent que possède le Musée du Capitole. Et dans deux belles peintures de l'*Adoration des Mages*, dont l'une, un *tondo*, est à la National Gallery de Londres, et

l'autre à l'Ermitage impérial de Saint-Pétersbourg, apparaissent, au milieu de ruines splendidement dessinées, des chevaux d'allure classique, visiblement inspirés des célèbres groupes du Quirinal.

Les peintures de Botticelli a Florence, du voyage de Rome aux prédications de Savonarole. — Vers la fin de 1482, Botticelli revenait à Florence, grandi de réputation et de talent, l'imagination enrichie par ce long commerce avec quelques-uns des chefs-d'œuvre de l'antiquité, et avec les esprits les plus cultivés de la cour papale. Il trouva la ville plus belle encore et plus heureuse qu'il ne l'avait quittée, plus étincelante de fêtes, que célébraient les poèmes voluptueux du Magnifique et les Stances de Politien. Cette fleur du paganisme latin et grec qui revivait dans une philosophie aimable et dans une morale facile, ces travestissements mythologiques si goûtés d'une société ardente au plaisir, attendaient d'être interprétés en peinture. Botticelli réalisa le rêve des Médicis et de Florence, il résuma dans son *Allégorie du Printemps* toute la poésie de la Ville des Fleurs (fig. 395).

Sous le couvert d'un bois d'orangers, dont les fruits luisent parmi les feuillages sombres, dans un demi-jour de soleil doré que tamisent les branches et les fleurs, se tient une étrange assemblée de déesses et de dieux. Vénus, doucement souriante — une Vénus chastement vêtue, qui rappelle la compagne de Mars, la belle Simonetta, dans le tableau allégorique peint pour Julien de Médicis, — d'une main retenant sur sa robe bleuâtre son riche manteau de brocart pourpre et or, semble marquer de l'autre main le rythme de la danse des Grâces. Plus près de nous, un peu à gauche, les trois Grâces, longues et fines, leurs corps délicats transparaissant sous les plis de la gaze, dansent lentement, les mains enlacées; et les bras nus qui se lèvent et s'abaissent tour à tour ont une élégance inexprimable; leur profil est pensif, amoureux, un peu triste; leurs cheveux blonds, à demi dénoués, flottent mollement à la brise (fig. 396). Auprès d'elles, Mercure adolescent, coiffé d'un léger casque, abaisse à lui la branche d'un oranger; et l'enfant Amour aux yeux bandés, qui plane au-dessus de Vénus, darde sur leur groupe charmant sa flèche de feu. A gauche, une mystérieuse figure, le Printemps, s'avance allègre et rapide. C'est une jeune femme aux yeux lumineux d'émeraude, toute vêtue de fleurs; des fleurs se mêlent à ses cheveux blonds, se nouent en collier à ses épaules; une souple guirlande de roses presse sa taillle élancée; sa robe de soie blanche. aux bords frangés, est brodée d'œillets, de bleuets, de jacinthes, de marguerites. Elle marche d'un pas léger, plongeant ses pieds nus dans le gazon émaillé de fleurs nouvelles. A l'angle du tableau, Flore, nue sous sa draperie de gaze, mâchant des fleurs, se retourne et fuit l'étreinte du Zéphire bleuâtre qui glisse parmi les arbres.

On s'est ingénié de toutes manières à découvrir l'explication précise d'une allégorie dont le charme doit rester d'essence indécise et flottante,



Phot. Alinari.

Fig. 306. — Les trois Grâces. Détail de l'Allégorie du Printemps, par Botticelli.
(Académie des Beaux-Arts de Florence.)

comme les vêtements des jeunes déesses sous la brise qui traverse les bosquets parfumés. Si le tableau fut composé pour Laurent, on peut croire qu'il enferme quelque allusion à ses amours anciennes et nouvelles;

ces figures si réelles et diverses des trois Grâces, vers lesquelles Cupidon dirige son brandon enflammé, ont-elles quelque correspondance secrète et qu'il serait possible de connaître? En tout cas, la seule chose certaine, c'est que toute l'allégorie, si l'on en prend isolément chaque détail, trouve sa traduction aux vers de Politien et de Laurent, ou encore aux descriptions d'Alberti, le grand architecte théoricien. Politien, avant son ami, a su évoquer la nymphe de la forêt, dans sa robe candide, « mais aussi de roses et de fleurs peinte et d'herbes; — la crinière d'or annelé de la tête — descend sur le front humblement superbe.... — Alentour lui rit toute la forêt.... — Elle se leva en pieds avec le giron plein de roses. » Ailleurs il parle du royaume où se réjouissent les Grâces, où vole derrière Flore le Zéphire amoureux, « faisant à son haleine fleurir l'herbe verdoyante ». Et Laurent, dans la *Forêt d'Amour*, nous montre Flore, « que le cher amant, Zéphire, dans ses bras a tenue ». Et Alberti, à son tour, écrivait : « Que dirons-nous de ces trois jeunes filles, auxquelles Hésiode donna les noms d'Aglaé, d'Euphrosine et de Thalie, lesquelles on a représentées riantes *avec les mains emmêlées*, ornées de robes déliées et toutes resplendissantes? »

Ce grand tableau, peint sur bois selon les vieilles méthodes de la détrempe, s'est assombri, mais en demeurant intact. Le second chef-d'œuvre de Botticelli, la *Naissance de Vénus*, également peint à la détrempe mais sur toile, a beaucoup souffert. Il accompagnait à l'origine, selon Vasari, le tableau du *Printemps* dans la villa de Cosme, à Castello; sans lui faire pour les dimensions un pendant très exact, il est visiblement issu de la même veine poétique (fig. 397). Politien a, cette fois encore, composé par avance la gracieuse peinture, montré la jeune déesse poussée par les Zéphires lascifs sur une conque flottante, « pressant de sa main droite sa chevelure, de l'autre recouvrant le doux fruit de sa poitrine »; le sable foulé par ses pieds sacrés se revêt d'herbes et de fleurs, et trois nymphes l'accueillent, « pour l'envelopper d'un manteau étoilé ». Ce ne sont pas trois nymphes, mais le Printemps, à la robe blanche toute brodée de bleuets, un collier de jasmin au cou, une guirlande de roses à la ceinture, qui s'avance d'une démarche aérienne, sur la rive qu'ombragent les orangers fleuris, pour jeter un manteau rose tout semé de pâquerettes sur le corps charmant et pudique de la déesse aux longs cheveux d'or. Il y a une volupté étrange dans le sourire de cette douce et mystique païenne, et dans son regard comme voilé par un pressentiment, quand elle aborde à cette rive nouvelle, où, sous une pluie de roses, la pousse le souffle des Zéphires si tendrement enlacés.

Transformation inattendue et toute séduisante des mythes antiques, de l'hymne homérique à Vénus, et de la célèbre statue qui devait venir un siècle plus tard à Florence orner les collections des Médicis! Mais Botti-

celli n'avait qu'une foi médiocre aux trouvailles de l'imagination; sa fierté eût été plus grande d'imiter ses doctes amis les humanistes, qui exhumaient des manuscrits du Moyen Age les nobles écrits de l'antiquité; il eût voulu, lui aussi, ressusciter une de ces peintures grecques dont le renom seul vivait encore. Ce fut son ami Leo Battista Alberti qui lui fit connaître, par sa transcription du texte de Lucien, le tableau perdu d'Apelle, *la Calomnie*. Il entreprit de la créer à nouveau. Il recomposa, avec une patience acharnée, aux parois d'un édifice de marbre, décoré à profusion de statues et de bas-reliefs antiques, les figures et les attitudes décrites par le conteur.



Phot. Alinari.

Fig. 397. — La Naissance de Vénus. Peinture de Botticelli.
(Musée des Uffizi, Florence).

Mais il eut beau faire, son antiquité demeura florentine, et ses figures s'agitèrent avec des mouvements excessifs et un rythme tumultueux qui eussent fort étonné le peintre grec (fig. 398).

Si les autres peintures à l'antique de Botticelli sont des rêves délicieux, celle-ci n'est vraiment qu'un rébus. Il faudrait un cartel spécial, ou tout au moins, à la façon naïve du Moyen Age, des inscriptions auprès de chaque personnage, pour nous faire comprendre son nom et sa partie dans un drame aussi compliqué. Ce juge coiffé des oreilles de Midas par l'Ignorance et la Méfiance, qui reçoit le témoignage de l'Envie contre la victime nue et suppliante que la Calomnie, porteuse d'une torche, traîne par les cheveux, ayant pour cortège la Ruse et l'Illusion, cette vieille femme en deuil, le Remords, qui se tord les mains, cette Vérité nue, toujours jeune, qui montre du doigt le ciel, tout cela forme bien une action

tragique, mais trop difficile à comprendre. Quant au décor des pilastres, des chapiteaux, des caissons de voûte, des marches du tribunal, ce ne sont plus des ornements, c'est un musée où toute la mythologie des Métamorphoses d'Ovide se mêle à la Légende Dorée et à la Bible. Ce précieux petit tableau, d'une exécution si fine et chatoyante, demeurera l'un des témoins les plus véridiques de la Florence de Marsile Ficin.

Dans les fresques peintes en 1486 à l'occasion du mariage de Lorenzo Tornabuoni avec Giovanna degli Albizzi, Sandro revint à ses chères allégories. Les deux principaux fragments de ces fresques ruinées, retrouvés sous la chaux au premier étage de la villa Lemmi, entre Florence et Fiesole, ont été transportés au Louvre en 1881. Ils représentent, l'un Lorenzo Tornabuoni reçu par les sept Arts libéraux, l'autre la belle Giovanna à qui les quatre Vertus cardinales, ou plutôt Vénus et les Grâces, viennent porter leurs présents. Ce dernier concile florentin des figures austères du *Trivium* et du *Quadrivium*, toutes poétisées qu'elles soient par une fantaisie gracieuse, ne manque pas de surprendre un peu; mais le geste dont la charmante épousée tend le linge où ses visiteuses aux pieds nus déposent un joyau ou une fleur adoucit et humanise la fière beauté que Ghirlandajo va solenniser au chœur de Sainte-Marie-Nouvelle.

Ce sont là très probablement les dernières peintures païennes de Botticelli. De ces mêmes années doivent dater quelques-unes de ses plus parfaites *Madones* : celle dont nous avons parlé plus haut, qui fait aux Uffizi un si merveilleux pendant à la *Vierge du Magnificat* (fig. 393), la grande *Madone entre saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste*, du Musée de Berlin (elle fut commandée par Agnolo de' Bardi, en 1485, pour l'église de San Spirito), et celle de Saint-Barnabé (à l'Académie des Beaux-Arts de Florence), encadrée d'anges d'une tendresse si émouvante et de saints d'une gravité sublime; — au pied de son trône est inscrit le vers de Dante : *Vergine Madre, figlia del tuo Figlio.*

Dante, avant Savonarole, commença d'incliner vers un christianisme plus profond cette âme de poète, sensible, voluptueuse et fantasque. Dès avant son séjour à Rome, il avait entrepris d'illustrer la *Divine Comédie*, et ses premiers dessins, simplifiés et grossièrement traduits au burin par Baccio Baldini, ornent quelques exemplaires de la majestueuse édition de 1481. A son retour de Rome, il se remit au travail, pour décorer de grandes miniatures un manuscrit destiné à Laurent, fils de Pierre-François de Médicis et cousin du Magnifique. Ce monument existe encore. Acheté en 1882, lors de la vente de la collection Hamilton, par le Musée de Berlin, il a été reproduit par le D$^{r}$ Lippmann, qui a pu annexer à sa publication huit feuillets complémentaires, retrouvés en 1886 à la Bibliothèque Vaticane. L'ensemble actuellement connu comprend 93 feuillets presque tous couverts de dessins au trait, où la mine d'argent est repassée à la plume.

C'est une illustration fidèle, un peu monotone et confuse, par la juxtaposition continuelle des figures de Dante et de Virgile aux moments successifs de leur voyage dans les cercles de l'*Enfer*; il y manque la fougue et la puissance dramatique d'un Signorelli. Mais la tristesse tempérée du *Purgatoire* y suscite des accents d'une extrême délicatesse, et quelques-unes des visions lumineuses du *Paradis* y sont interprétées en lignes onduleuses et souples, d'une grande pureté d'expression. Ce vaste ouvrage ne fut pas achevé, soit que la difficulté de colorier un tel nombre de miniatures gigantesques ait rebuté l'artiste, soit qu'il y ait été insuffisamment



Phot. Alinari.

FIG. 398. — La Calomnie d'Apelle. Peinture de Botticelli.
(Musée des Offices, Florence.)

encouragé. Lorsque Lorenzo di Pier Francesco mourut en 1503, Sandro, vieux et malade, avait dû, depuis quelque temps déjà, renoncer à un projet inexécutable.

LES PRÉDICATIONS DE SAVONAROLE. DERNIÈRES ŒUVRES DE BOTTICELLI. — De 1491 à 1498, durant six années, Florence cessa d'être la nouvelle Athènes. Les prédications enflammées de Savonarole, du haut de la chaire de la cathédrale, transformaient ces cœurs amis du plaisir. Le Magnifique mourait; une révolution chassait les Médicis; les Français vainqueurs entraient dans la ville; et le grand prieur des dominicains, consacrant Florence au Roi du ciel, l'emplissant de pénitence et de deuil, envoyait au Bûcher des Vanités tout l'inutile et coupable luxe, meubles, livres, statues, tableaux voluptueux. Puis, victime innocente, torturé,

condamné, il mourait par la potence et le feu, dans un retour furieux de ces passions païennes qu'il avait cru domptées.

Botticelli était conquis à tout jamais. Il s'humilia dans la cendre avec les *piagnoni*, les pleureurs; il renonça à toutes les vanités du démon. Nous ne savons si quelqu'une de ses œuvres païennes vint à périr dans l'autodafé de 1497; mais plusieurs tableaux chrétiens, émouvants et tragiques entre tous, datent de cette dernière période de son existence active. L'*Annonciation* peinte en 1490 pour les moines de Castello (au Musée des Offices) n'est peut-être pas entièrement de sa main; mais l'*Adoration des Mages* (au même Musée), malheureusement toute repeinte ou complétée plus tard, groupe, dans un paysage extraordinaire, un peuple entier aux pieds de l'Enfant Dieu; et Savonarole apparaît dans la foule, montrant au Magnifique le Roi qu'il faut donner à Florence. Deux poignantes *Dépositions de Croix*, l'une au Musée de Munich, l'autre à la galerie Poldi-Pezzoli de Milan, vont jusqu'au spasme de la souffrance; la beauté du corps du Christ qui tombe ou qui s'abandonne, et l'évanouissement de la Mère douloureuse y sont rendus avec un désespoir tragique que nul peintre italien n'avait encore su porter à ce point-là. Et, d'autre part, dans le beau *Couronnement de la Vierge* peint pour l'église de Saint-Marc (à l'Académie des Beaux-Arts de Florence), il y a une ronde céleste des anges, où des pieds nus glissent dans l'air, où des mains délicates s'entrelacent avec le charme qui jadis étincela au tableau du *Printemps* (fig. 399); et cette ronde se reproduit dans le singulier tableau de l'*Adoration des Bergers* (à la National Gallery de Londres), où l'on peut lire une inscription grecque dont voici le sens : « Ce tableau a été peint à la fin de l'an 1500, durant les troubles d'Italie, par moi, Alessandro, à la moitié du temps après que se fut avéré le XI[e] chapitre de saint Jean Évangéliste et la grande douleur de l'Apocalypse, et quand Satan se déchaîna sur la terre pendant trois ans et demi. Après ce temps, le démon sera enchaîné, et nous le verrons foulé aux pieds comme en ce tableau. » Trois anges, sur le devant de la scène pieuse, embrassent tendrement trois pèlerins, en qui l'on a voulu reconnaître Savonarole et les deux moines qui partagèrent son supplice, Domenico Buonvicini et Silvestro Maruffi.

La dernière mention que l'on ait trouvée d'un acte public de Botticelli est sa convocation, en 1503, au comité chargé de fixer un emplacement pour le *David* de Michel-Ange. Il mourut le 17 mai 1510, âgé de 63 ans, et fut enseveli dans l'église d'Ognissanti, où était sa tombe de famille.

Les élèves de Botticelli, et Francesco Botticini. — Ce peintre charmant, spirituel, plaisant jusqu'à la bouffonnerie, s'il faut accepter les facéties que Vasari lui prête en abondance, « aima démesurément ceux qu'il connut studieux de l'art »; il eut de nombreux élèves et imitateurs.

Malheureusement c'est peu de chose que de savoir les noms et même les dates de quelques-uns de ces élèves, alors que nous ne pouvons de façon certaine attribuer à l'un ou à l'autre des tableaux qui souvent encore portent le nom de Botticelli. A quoi bon citer Jacopo di Domenico Papi, né en 1463, mort en 1530, dont nous savons seulement qu'en 1480 il était dans l'atelier du maître; Giovanni di Benedetto Cianfanini, né en 1462, mort en 1542; Rafaello di Lorenzo di Frosino Tosi, né en 1468, qui, en



Phot. Alinari.

FIG. 599. — Le Couronnement de la Vierge. Partie supérieure d'un retable de Botticelli.
(Académie des Beaux-Arts de Florence.)

1480, était tout au plus bon à broyer les couleurs; Biagio d'Antonio Tucci, né en 1466, victime, selon Vasari, d'amusantes farces de rapin; et Jacopo di Francesco di Domenico Filippi, mort en 1527? Lequel d'entre eux peut bien être le peintre mystérieux dont M. Berenson s'est efforcé ingénieusement à grouper les œuvres, et qu'il a dénommé provisoirement, et fort joliment, « Amico di Sandro »? Il laisse entendre, mais sans y insister, qu'on pourrait l'identifier avec un Berto Linaiuolo, mentionné par Vasari, et qui dut mourir peu après 1480. Il lui restitue des œuvres jadis données à la jeunesse de Sandro, la *Madone* du Musée de Naples, le *Tobie et les archanges* du Musée de Turin, une belle *Adoration des Mages* de la National Gallery de Londres, et surtout les ravissants panneaux de l'*histoire d'Esther*, qui, après avoir décoré un *cassone* au

palais Torrigiani de Florence, ont été dépecés et vendus, le plus beau appartenant aujourd'hui au Musée Condé. Une histoire des peintures de *cassoni* serait des plus intéressantes à écrire. On y rencontrerait ce Bartolommeo di Giovanni, dont M. Berenson s'est plu aussi à reconstituer l'œuvre sous le nom d' « Alunno di Domenico », qui fut un des aides de Ghirlandajo, et peignit, entre autres, une illustration en quatre tableaux du conte macabre de Boccace, l'*histoire de Nastagio degli Onesti,* que l'on s'obstine souvent encore, sur la foi de Vasari, à attribuer à Sandro; on y rencontrerait encore Jacopo del Sellaio, élève de Fra Filippo, puis imitateur de Sandro, auteur de l'*histoire d'Orphée et d'Eurydice*, qui est exposée au Louvre. Ces compositions, et nombre de peintures similaires, peuvent être considérées plutôt comme de grandes miniatures ou illustrations de livres que comme de véritables tableaux; Botticelli, qui dessina pour la gravure, a formé toute une école d'illustrateurs auxquels sont dus les bois admirables des premières éditions florentines.

Un des peintres dont la personnalité a longtemps disparu dans le rayonnement de celle de Botticelli, dont le nom même, par une trop grande ressemblance, s'est confondu avec celui du maître, Francesco di Giovanni Botticini, nous apparaît aujourd'hui comme l'auteur indiscutable de quelques peintures de grande importance. Partant de l'étude d'un tabernacle qui lui est attribué par des documents certains dans l'église de Sant' Andrea d'Empoli, et auquel il faut en adjoindre un autre qui lui fait pendant, et que Vasari déjà citait comme œuvre de Botticelli dans la même église, Cavalcaselle a été conduit à restituer à ce Botticini le retable célèbre de l'Académie des Beaux-Arts de Florence, *Tobie et les trois archanges* (fig. 400). Attribué tour à tour à Botticelli, à Antonio Pollajuolo, à Verrocchio, ce beau retable participe des dons de ces trois maîtres, sans avoir nettement l'empreinte de leur main. Il s'inspire de la composition du *Tobie* des Pollajuoli, et son archange guerrier, saint Michel, si on pouvait l'étudier isolément, serait peut-être attribué à l'un des deux frères (et à Piero plutôt qu'à Antonio); mais le visage charmant de l'archange Gabriel fait songer aussi à Verrocchio, tandis que son allure est toute botticellesque. Le dessin des pieds et des mains, un peu lourds, révèle un peintre moins habile, et les tableaux d'Empoli nous nomment ce peintre. Il faut lui restituer encore une belle *Vierge glorieuse*, entre saint Bernard, sainte Madeleine et des anges, qui a été longtemps exposée au Louvre sous le nom de Cosimo Rosselli; et enfin le très curieux retable de l'*Assomption de la Vierge*, attribué par Vasari à Sandro, « avec un nombre infini de figures, et avec les zones du ciel où sont figurés les patriarches, les prophètes, les apôtres, les évangélistes, les martyrs, les confesseurs, les docteurs, les vierges et la hiérarchie des anges, et tout sur le dessin que lui avait donné Matteo Palmieri, lequel était lettré et

homme de valeur ». L'*Assomption*, placée à San Pier Maggiore de Florence, y fut soupçonnée d'hérésie, pour certaines représentations des anges selon la doctrine d'Origène; l'autel fut interdit et la peinture couverte; elle est aujourd'hui à la National Gallery de Londres.

Filippino Lippi. — Fra Filippo, lorsqu'il quittait Prato en 1467 pour se rendre à Spolète, y laissait un fils de dix ans, Filippino. Une mort soudaine



Phot. Alinari.

Fig. 400. — Tobie et les trois archanges. Retable de Francesco Botticini.
(Académie des Beaux-Arts de Florence.)

l'empêcha de le revoir, et il ne put que le confier aux soins de son fidèle Fra Diamante, qui, sitôt achevé le travail de la cathédrale, rejoignit l'enfant, presque adolescent déjà, afin de l'initier à l'art. Filippino avait donc appris les éléments de la peinture, lorsque son premier maître, se décidant à s'installer à Florence, en 1473, le remit aux mains de Botticelli, élève lui-même de Fra Filippo. Et vraiment c'est la tradition paternelle, plus que l'influence de Sandro, qui demeure visible dans les œuvres du second Lippi. Supérieur à Botticelli comme paysagiste, il est loin évidemment de posséder les mêmes dons de créateur, ni ce rythme des lignes qui demeurera unique dans la peinture italienne; les proportions de ses figures ne sont pas toujours belles ni heureuses, et sa recherche de l'expression passionnée et du mouvement le conduit plus d'une fois à la mièvrerie et aux gesticulations forcées. On sent devant les peintures de Filippino

qu'une certaine phase de l'art florentin, la plus brillante et la plus parfaite, est déjà parvenue jusqu'aux limites extrêmes de son évolution, et que la décadence approche.

Les premières œuvres, l'*Annonciation* du Musée de Naples, avec la jolie vue de la vallée de l'Arno, où se pressent les tours et les clochers de Florence, les *Quatre Saints* de l'église de Saint-Michel de Lucques, une *Madone* du Musée des Offices, un *Saint Jérôme* à l'Académie des Beaux-Arts, n'ont rien, hors leur exécution précieuse et savamment enveloppée, qui révèle une grande personnalité nouvelle; mais voici qu'entre 1480 et 1485, à peine âgé de vingt-cinq ans, Filippino crée un chef-d'œuvre, le tableau de la Badia de Florence, l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard* (fig. 401).



Phot. Alinari.

Fig. 401. — L'Apparition de la Vierge à saint Bernard. Peinture de Filippino Lippi, à la Badia de Florence.

On ne peut oublier l'impression singulière que laisse cette vision d'une Vierge irréelle et diaphane, autour de laquelle se pressent de petits anges aux visages curieux d'enfants de chœur, tandis que saint Bernard, assis à son pupitre, s'arrête d'écrire, pour contempler avec ravissement Celle qu'il a célébrée de toute son âme. Le donateur, Piero di Francesco del Pugliese, apparaît à mi-corps, mains jointes, dans le bas du tableau.

Le succès de l'œuvre nouvelle fut grand et mérité. Il détermina vraisemblablement les moines du Carmine à s'adresser à Filippino pour obtenir enfin, après tout un demi-siècle, l'achèvement des fresques de la chapelle Brancacci, où Filippo Lippi, tout enfant, avait vu travailler Masaccio.

Nul, mieux que le fils et l'héritier de Fra Filippo, n'était capable à ce moment de mener à terme une si grande tâche. Son génie délicat et encore malléable s'adapta sans effort aux traditions de Masaccio; la composition de ses fresques, le groupement et jusqu'aux attitudes de ses personnages se rapprochèrent autant qu'il était possible des fresques anciennes. « Filippino », écrit Vasari, « porta l'œuvre à sa perfection dernière. Il y acheva l'histoire de saint Pierre et de saint Paul ressuscitant le fils de l'empereur. Sous la figure de l'enfant nu il représenta le jeune Francesco Granacci, le fils du peintre, et, alentour, le chevalier messire Tommaso

Soderini, Piero Guicciardini, père de messire Francesco, l'historien; Piero del Pugliese, le poète Luigi Pulci et Antonio Pollajuolo. Il se peignit lui-même dans cette composition, jeune comme il était alors, ce qu'il ne fit jamais plus au cours de sa carrière artistique; aussi n'a-t-on jamais pu avoir de portrait de lui dans un âge plus avancé. Dans le tableau suivant il plaça le portrait de son maître Sandro Botticelli, et de quantité de ses amis et de personnages considérables. » La première fresque n'est qu'une adaptation; la seconde, entièrement de Filippino, a moins d'unité majestueuse; elle se divise en deux scènes, que raccorde — ou sépare — l'ouverture d'une porte qui donne sur la campagne : à droite on voit *Saint Pierre et saint Paul devant le proconsul*, à gauche le *Crucifiement de saint Pierre*.



Phot. Alinari.
FIG. 402. — La Délivrance de saint Pierre. Fresque de Filippino Lippi, au Carmine de Florence.

Seules, deux fresques étroites, au rebord intérieur de la chapelle, portent la marque d'une imagination plus libre et d'un art plus moderne; elles représentent *Saint Paul visitant saint Pierre en prison*, et la *Délivrance de saint Pierre* (fig. 402); on y peut déjà noter comme un premier état de la composition fameuse de Raphaël.

En 1485, Filippino peint pour le Palais de la Seigneurie un grand retable de la *Madone* entre saint Victor, saint Jean-Baptiste, saint Bernard et saint Zanobi (au Musée des Offices); une recherche maniérée y est déjà sensible; mais cette même recherche demeure encore bien gracieuse dans le tableau sans doute contemporain de San Spirito, où l'Enfant Jésus, sur les genoux de la Vierge, joue si joliment avec le petit saint Jean.

En 1488, il exécute deux tableaux pour le roi de Hongrie, Mathias Corvin, qui le priait de se rendre à sa cour. En 1489, il fait le voyage de Rome, pour peindre, dans l'église de la Minerve, la chapelle Caraffa, consacrée à saint Thomas d'Aquin. Les fresques, partiellement restaurées, représentent l'*Annonciation* et l'*Assomption de la Vierge*, l'*Extase de saint Thomas* et son *Triomphe* (fig. 403). Malgré un arrangement quelque peu baroque du trône où le saint, escorté des figures du *Quadrivium*, foule aux pieds l'Hérésie, il y a de belles attitudes dans les deux groupes des hérétiques vaincus, qui ont jeté leurs livres à terre; et l'encadrement architectural est d'une originalité majestueuse. Mais, dans la fresque de l'*As-*

*somption*, autour de la Vierge en gloire, quelle ronde ridicule des anges comme secoués par une crise de folie!

Désormais Filippino est emporté par cette ardeur nerveuse et convulsive qui donne à tout ce qu'il peint un aspect maladif. Sa peinture la plus considérable fut, en 1496, le retable de l'*Adoration des Mages* exécuté pour la Seigneurie de Florence, à la place de celui que Léonard de Vinci n'avait pas eu le courage d'achever; l'un et l'autre sont au Musée des



Phot. Alinari.

Fig. 403. — Le Triomphe de saint Thomas d'Aquin. Fresque de Filippino Lippi, à Sainte-Marie-de-la-Minerve, à Rome.

Offices, et la comparaison n'est assurément pas à l'avantage de Filippino, bien qu'il semble avoir voulu accumuler dans un étroit espace toutes les combinaisons et toutes les difficultés d'expressions et de gestes! Il est agité jusqu'au délire dans ses fresques de la chapelle Strozzi, à Sainte-Marie-Nouvelle, fresques commandées et commencées dès 1487, puis reprises seulement en 1500, pour être terminées en 1502. Il y a représenté un miracle et le martyre de *saint Jean*, un miracle et le martyre de *saint Philippe*; le premier miracle est la *Résurrection de Drusiana*, que Giotto avait traitée avec tant de puissance et de noblesse austère. Ici la ressuscitée s'écrie, des femmes s'enfuient, des enfants se cachent, un chien joue, et la seule chose qu'ait oubliée le peintre, c'est la solennelle beauté

de ce triomple de la vie sur la mort. Il en va de même des autres fresques; la gesticulation y remplace les gestes, et les cris tiennent lieu d'émotion. Ce peintre si peu doué de sentiment religieux n'a guère traité que des sujets chrétiens; on ne peut citer de lui qu'une petite allégorie païenne de *la Musique*, fort bizarre d'ailleurs et malaisée à comprendre, que possède le Musée de Berlin. Lorsqu'il mourut presque subitement en 1504, âgé de quarante-six ans, regretté et pleuré de la jeunesse de Florence, Botticelli ne peignait plus, Cosimo Rosselli terminait sa féconde et banale carrière; des comparses pour la plupart médiocres n'avaient plus comme modèles où s'inspirer que la fantaisie capricieuse de Piero di Cosimo ou la correction suave de Lorenzo di Credi; Léonard de Vinci, qui depuis vingt ans déjà avait émigré à Milan, y avait emporté le secret vital et toutes les belles facultés créatrices de l'école florentine.



Phot. Lombardi.

Fig. 404. — La Vierge et l'Enfant Jésus, entre saint Bernardin et sainte Catherine de Sienne, par Neroccio di Bartolommeo Landi.

(Académie des Beaux-Arts de Sienne.)

Les peintres siennois. — L'évolution de la peinture siennoise suit assez fidèlement, durant la seconde moitié du xv<sup></sup> siècle, celle de sa grande rivale. Tour à tour le génie d'un Lippi, d'un Botticelli, d'un Ghirlandajo se reflète, atténué sans doute et amoindri, aux œuvres d'un Francesco di Giorgio, d'un Neroccio, d'un Matteo di Giovanni; mais jamais ne se ralentit l'ardeur créatrice de la charmante cité, qui a gardé intacte, avec un soin jaloux, une bonne part de son ancien décor.

Tandis que de pieux et délicats artistes comme Sassetta et Sano di Pietro restaient fidèlement attachés aux traditions mystiques du xiv<sup></sup> siècle, et que l'inégal et fantasque Giovanni di Paolo hésitait sur la voie à suivre, des peintres, des sculpteurs se dirigeaient résolument vers l'art nouveau, vers le réalisme en honneur à Florence. Domenico di Bartolo, né aux premières années du xv<sup></sup> siècle, commence par peindre de

tendres Madones, qu'il invoque, à la façon des vieux maîtres, par quelque inscription latine gravée sur le fond d'or. Il travaille aussi à ces immenses nielles qui donnent au dallage de la cathédrale de Sienne un aspect si original; mais son œuvre la plus importante est le décor à fresque, terminé en 1444, d'une des salles du vieil hôpital de Santa Maria della Scala, dont la muraille de briques regarde la façade blanche et noire du Dôme. Il y a représenté, en groupes un peu lourds, mais avec une recherche curieuse de modernité, diverses scènes ayant trait à l'histoire de ce grand monument : sa *Construction*, les *Privilèges que lui concède le pape Célestin V*, les *Soins donnés aux malades*, la *Distribution des aumônes*, l'*Établissement des orphelines*. Certes, les intentions du peintre sont meilleures que son travail, et pourtant il y a là quelques-uns des plus précieux documents que nous possédions sur l'histoire de Sienne. A côté de Domenico di Bartolo, Priamo della Quercia, le frère du grand sculpteur Giacomo, avait peint dans la même salle la *Vêture des oblates*; et ils eurent tous deux pour collaborateur un artiste de vaste ambition, à la fois architecte, sculpteur, peintre et orfèvre, Lorenzo di Pietro, surnommé le Vecchietta.



Phot. Alinari.

Fig. 405. — Le Massacre des Innocents.
Retable de Matteo di Giovanni, à Sant' Agostino de Sienne.

Ce Vecchietta, né en 1412, qui signait ses peintures de son titre de sculpteur, et de son titre de peintre ses sculptures (il est en vérité meilleur sculpteur que peintre), a laissé à Sienne, notamment au Palais Public, de nombreuses fresques d'une bonne exécution. Mais voici qu'une génération plus jeune apporte à l'art siennois des richesses inattendues.

On peut dire de Francesco di Giorgio Martini (1439-1502) qu'il s'est amusé à peindre; il est avant tout architecte et ingénieur. Il y a de lui, à l'Académie des Beaux-Arts de Sienne, un *Couronnement de la Vierge* fort étrange et confus, de jolis petits panneaux, malheureusement très détériorés, où il a raconté l'*histoire de Joseph*, enfin de blondes *Madones* juvéniles, mais auxquelles manque le charme alangui et ingénu que rend si précieusement son contemporain Neroccio di Bartolommeo Landi.

Neroccio (1447-1500) est, en même temps qu'un grand sculpteur, un

des peintres siennois les plus délicieux. Ses *Madones* fines et caressantes, ses saintes au visage si pur ont une séduction irrésistible. Il connaît le rythme florentin des lignes qui ondulent et se répondent, mais il hésite quelquefois à définir les volumes exacts et les justes proportions. Son Jésus, si câlinement enfant, a un petit corps mal construit (fig. 404). Mais, s'il lui arrive de traiter en ex-voto un sujet cher aux Florentins, le *Voyage de Tobie*, il en fait un menu chef-d'œuvre de naïveté et de candeur (collection Martin Le Roy, à Paris).



Phot. Alinari.

Fig. 406. — La Vierge et l'Enfant entourés d'anges et de saints, par Girolamo di Benvenuto.
(Académie des Beaux-Arts de Florence)

Assurément Matteo di Giovanni (1435-1495) doit être tenu pour un artiste de plus haute envergure, et d'une belle puissance créatrice. On l'a nommé parfois le Ghirlandajo de Sienne, non sans exagération, car il ne lui a manqué, pour pouvoir soutenir la comparaison, que d'exécuter quelque vaste décor à fresque où fussent réunis les portraits des familles notables de son temps. Mais son grand retable de l'*Assomption*, à la National Gallery de Londres, celui de la chapelle de Santa Maria della Neve à Sienne, ou encore la *Sainte Barbe* de l'église de San Domenico, hiératique et charmante comme une icone byzantine sous sa robe de brocart d'or, sont comparables peut-être aux plus beaux retables de Ghirlandajo, tout en demeurant des œuvres d'essence proprement siennoise. Où il dépasse Ghirlandajo et tous les Florentins sans exception, c'est dans la représentation des scènes d'horreur. Il faut aller jusqu'en Allemagne chercher l'analogue de ce *Massacre des Innocents*, qu'il a peint trois fois avec une imagination extraordinairement surexcitée, et qu'il a niellé en dimensions gigantesques au pavé de la cathédrale : l'ingénieuse férocité des bourreaux, les cris des mères et leurs supplications éperdues, le grincement de dents d'Hérode sont ses trouvailles bien personnelles (fig. 405). Ses petits tableaux de dévotion, dont il existe un assez grand nombre,

montrent une âme pareillement sensible dans la tendresse et l'intimité.

Guidoccio Cozzarelli n'est qu'un copiste médiocre et débile de Matteo, enlumineur d'antiphonaires en même temps que peintre de retables grands ou petits. Mais Benvenuto di Giovanni, qui vivra jusqu'en 1517, a laissé quelques œuvres exquises qui participent à la fois de l'art de Matteo et de celui de Neroccio, et dont les qualités persistent, mais pitoyablement figées, aux retables de son fils, Girolamo di Benvenuto (1470-1524). Au début du XVI[e] siècle, au moment du grand triomphe, non plus de Florence, mais de Rome, de Venise et de Milan, si l'on vient à rencontrer ces peintures vieillottes et enfantines tout ensemble, raides, gourmées et inexpressives malgré leurs pieuses intentions (fig. 406), on a peine à se souvenir des merveilles de tendresse et de grâce dont Sienne fut autrefois si prodigue.

PEINTRES DE L'OMBRIE ET DES MARCHES : CAPORALI, BONFIGLI, BOCCATI, MATTEO DA GUALDO, MEZZASTRIS, ALUNNO. — Du séjour de Benozzo Gozzoli à Montefalco date, peut-on dire, l'existence de l'école ombrienne. Les petites écoles locales, dispersées dans les montagnes de l'Ombrie, reçoivent par lui la tradition du plus chrétien des peintres; et ses aides, après son départ, vont propager la bonne parole, de Foligno à Pérouse, et jusque dans les Marches.

Un peintre fort peu connu jusqu'à ces derniers temps, Bartolommeo Caporali, montre, dans un ravissant petit panneau acquis en 1904 par le Musée des Uffizi, les plus fines qualités de Benozzo. C'est une *Vierge avec l'Enfant*, assise sur les nuages, et entourée de quatre anges en adoration. Les plis de sa robe s'ouvrent sur le nuage comme les pétales d'une rose, et les visages timides des angelots sont presque dignes du maître de Fiesole. Caporali, qui mourut âgé, après 1499, travailla auprès de Bonfigli et de Fiorenzo di Lorenzo, et assista, dans le dernier tiers du XV[e] siècle, au plein épanouissement de l'école de Pérouse.

Nous ne parlerons pas ici de Fiorenzo di Lorenzo. L'étude de ses œuvres est trop intimement liée à celle des œuvres de Pérugin et de Pinturicchio, pour qu'il ne soit pas nécessaire de lui réserver sa petite place dans une introduction à l'histoire de Raphaël. Mais Benedetto Bonfigli a beau être son contemporain et presque son collaborateur, on sent qu'avec tout son charme ingénieux et naïf il appartient encore à une école d'art plus ancienne, à la génération de Fra Angelico et de Fra Filippo Lippi. Son nom apparaît pour la première fois en 1453; et c'est à cette date environ que peuvent être attribuées quelques-unes de ses peintures conservées à la Pinacothèque de Pérouse, une *Annonciation*, une *Adoration des Mages*, une *Vierge adorant l'Enfant Jésus*. L'influence de Fra Filippo est très sensible dans le type et l'attitude de cette charmante Madone blonde, coiffée

à la mode des dames élégantes de Pérouse (fig. 407); on y retrouvera, avec une naïveté plus étudiée, le souvenir de la délicieuse petite Vierge peinte pour la chapelle des Médicis. L'Enfant est lourd et médiocre; mais les petits anges aux chapeaux de roses sont des créations parfaites de ce maître raffiné, dont le talent faiblit lorsqu'il se contraint à des compositions plus savantes, telles que les fresques du Palais Communal de Pérouse, où il raconte la *légende de saint Herculan*, le patron de la vieille cité. Fra Filippo fut appelé, en 1461, à estimer la première de ces fresques, et le fait mérite d'être noté comme un indice précis des rapports existant entre le célèbre peintre florentin et l'école ombrienne dans son premier développement.



Phot Alinari.

Fig. 407. — Vierge en Adoration. Détail d'un retable de Bonfigli, à la Pinacothèque de Pérouse.

Les peintures où Bonfigli a laissé peut-être son empreinte la plus personnelle sont des œuvres de dévotion mieux encore que des œuvres d'art. Les bannières que conservent plusieurs églises ainsi que la Pinacothèque de Pérouse ont précédé les processions menées par les confréries pieuses au travers de la ville dévastée par les épidémies, le plus souvent par la peste, qui, depuis la terrible année 1348, n'avait pas cessé de ravager périodiquement la Toscane et l'Ombrie. C'est à la Madone que recourent les suppliants pour détourner la colère du Christ vengeur. Ils s'abritent sous son manteau qui arrête les flèches du Juge; et, tandis que l'ange de la Justice brandit encore son épée, l'ange de la Miséricorde remet la sienne au fourreau. Saint Sébastien, saint Bernardin et les patrons des diverses confréries assistent la Vierge; et tout en bas, aux pieds de la Reine du ciel, se pressent les maisons, les tours et les clochers dans leur enceinte crénelée, autour de laquelle rôde la Mort aux ailes de chauve-souris. Tel est le thème développé en 1464 par Bonfigli, dans un des gonfalons de Pérouse. Il le reproduit en le simplifiant, il lui adjoint de jolies invocations rimées; il le modifie aussi, d'une originale façon, en faisant présenter la confrérie dévote par les

saints protecteurs à l'Enfant Jésus, qui, tout nu, et portant sur son corps les stigmates de la Passion, se dresse, devant la Vierge agenouillée, sur une corbeille de roses que portent quatre petits anges.

L'église de San Pietro de Pérouse possède une belle et dramatique *Pietà*, que l'on attribue à Bonfigli; et la liste de ses œuvres, telle que nous la connaissons, pourrait être encore notablement accrue, si l'on songe qu'il travailla tout au moins jusqu'en 1496.

L'influence de Benozzo, mêlée aux souvenirs de Fra Filippo, se retrouve dans les quelques tableaux d'un peintre des Marches, Giovanni Boccati, né à Camerino, qui se fit inscrire en 1445 dans la corporation des artistes de Pérouse. La Pinacothèque de cette ville expose de lui deux curieux retables, dont le plus intéressant représente la *Madone* assise sur un trône de marbre, et tenant sur ses genoux l'Enfant qui joue avec une hermine, tandis qu'une troupe d'anges blonds, debout devant leurs pupitres comme de gentils écoliers, chantent à pleine voix, sous une voûte de feuillages tout emmêlés de roses. Quatre saints, debout près du chœur, écoutent très gravement, et saint Dominique avec saint François, agenouillés sur le parvis de marbre, introduisent dans la cour céleste quatre petits pénitents encapuchonnés (fig. 408). Girolamo di Giovanni, de Camerino, dont il y a un beau retable, signé et daté de 1473, à Monte San Martino, près Fermo, doit être le fils de Giovanni Boccati.

Gualdo Tadino, qui se trouve presque sur la frontière de l'Ombrie et des Marches, est la patrie d'un certain Matteo, qui a signé, et daté de 1468, de jolies fresques dans la chapelle des Pellegrini d'Assise; il y a eu pour collaborateur un artiste de Foligno, Pier Antonio Mezzastris, disciple jadis de Benozzo Gozzoli, et en qui revivent bien fidèlement les traditions du maître.

Mais Foligno, au cours du XV^e^ siècle, se pare des œuvres nombreuses et importantes d'un autre peintre, pieusement tendre et dramatiquement passionné, Niccolo Liberatore, surnommé l'Alunno. Ses grands retables, aux multiples compartiments d'une architecture aussi compliquée que ceux des Vivarini ou de Crivelli, groupent autour de la Vierge et de l'Enfant des anges et des saints à l'expression recueillie et profonde; l'un, à Gualdo, est daté de 1471; un autre, à Nocera, est de 1483; le dernier, à Bastia, de 1499. Son *Couronnement de la Vierge*, dans l'église de San Niccolo, à Foligno, œuvre tardive, de la fin du XV^e^ siècle, montre, dans une belle et austère harmonie de couleurs, des recherches d'expression qui vont, sans le vouloir, jusqu'à la grimace, comme il arrive souvent à Crivelli. Mais Alunno sait être plus noble et plus solennel dramaturge, lorsqu'il peint, à San Feliciano de Foligno, aux deux côtés d'un *Crucifix* sculpté, sanglant comme un Christ espagnol sous sa couronne d'épines et ses cheveux flottants, la Vierge et saint Jean, deux figures épuisées et demi-

mortes à force d'avoir sangloté, dans un paysage lugubre; et lorsque, pour les franciscains de Terni, en 1497, il représente un autre *Christ* douloureux, cloué devant un grand drap noir, avec saint François qui lui baise les pieds et saint Bernardin qui s'essuie les yeux.

Le fils d'Alunno, Lattanzio, qui peint dans le premier tiers du XVI[e] siècle, est l'auteur d'un étrange *Martyre de saint Barthélemy* (à Marano,



Phot. Alinari.

FIG. 408. — La Vierge et l'Enfant, entourés d'anges et de saints. Retable de Giovanni Boccati, à la Pinacothèque de Pérouse.

près Foligno), où les souvenirs de Signorelli s'associent à un sentiment de férocité assez germanique.

PIERO DEI FRANCESCHI. — A mi-chemin de Florence et de Pérouse, Arezzo montre au chœur d'une de ses églises des fresques où l'on s'accorde à vénérer un des plus précieux trésors de l'art italien. Leur peintre n'est ni ombrien ni florentin, bien qu'il soit né en Ombrie et qu'il ait appris son art à Florence; et l'on a l'impression, devant ses œuvres d'une sérénité immuable et parfaite, où prévaut uniquement l'harmonie du décor, qu'il est demeuré, dans cette seconde moitié du XV[e] siècle si frémissante de vie et de passion, le dernier des primitifs, l'héritier de Giotto et de l'Angelico, mais un primitif qui n'ignore point les découvertes de la science nouvelle et, usant de cette science sans jamais en faire montre, subordonne tout au rythme paisible des lignes et des couleurs.

Piero dei Franceschi (que l'on appelle souvent encore, sur la foi de Vasari, Piero della Francesca) est né à Borgo San Sepolcro dans les premières années du xv[e] siècle, peut-être en 1406. Nous ne savons rien de sa jeunesse, et tout ce que nous pouvons conjecturer est que, voulant se donner à la peinture, il alla en chercher l'enseignement à Florence, où il s'établit. Et de fait nous le trouvons en 1439 associé à Domenico Veneziano dans le décor à fresque de Santa Maria Nuova auquel travaillèrent, quelques années plus tard, Andrea del Castagno et Baldovinetti. En 1445, il est de retour dans sa ville natale, où il peint un retable d'autel pour la confrérie de la Miséricorde. Au centre du polyptyque à plusieurs compartiments, *la Vierge*, debout, abrite de son manteau huit petites figures agenouillées et qui l'implorent; *saint Jean Baptiste* et *saint Jean Évangéliste*, *saint Sébastien* et *saint Bernardin* lui font cortège dans les panneaux latéraux; d'autres images de saints ornent les pilastres du cadre, et les scènes de la Passion sont représentées au gradin, tandis que le Crucifix domine tout le tableau. Dans cette peinture de primitif (toutefois travaillée à l'huile par-dessus la détrempe, selon la méthode de Domenico Veneziano), Piero dei Franceschi montre déjà ses dons de grand décorateur, par le style robuste et simplifié des figures, la largeur des draperies, le modelé sculptural des visages. C'est la tradition de Masaccio, mais avec une recherche de couleur claire et blonde que Masaccio n'a pas connue.

Cette simplicité de lignes, cette couleur claire laissent encore un grand charme à une fresque pourtant bien ravagée de l'église de Saint-François de Rimini. Piero y vint peindre, en 1451, le portrait de *Pandolfo Malatesta agenouillé devant son patron saint Sigismond*. Malatesta se présente de profil, comme sur la médaille de Pisanello; ses lévriers, l'un blanc et 'autre brun, sont allongés près de lui, tandis qu'il joint les mains et contemple le saint royal débonnairement assis sur un trône. Les pilastres du portique, auxquels sont suspendus des guirlandes de feuillage et un écusson, laissent voir un grand ciel où se jouent des nuages.

Peintre de Malatesta, Piero dei Franceschi était célèbre. C'est vers ce moment, soit avant, soit immédiatement après la fresque de Rimini, qu'il dut aller à Rome, sur la demande du pape Nicolas V. Vasari nous apprend qu' « il travailla au palais (du Vatican) deux histoires dans les chambres du haut, en concurrence avec Bramante de Milan »; peintures qui durèrent peu, puisqu'elles furent détruites par ordre de Jules II, pour laisser place à deux célèbres fresques de Raphaël, la *Délivrance de saint Pierre* et le *Miracle de Bolsène*. Puis, de Rimini ou de Rome, il se rendit à Arezzo, pour décorer de fresques le chœur de l'église de Saint-François. Le travail, commandé à Bicci di Lorenzo, était demeuré en suspens par la mort du peintre, survenue en 1452; seules étaient achevées, à la voûte, les quatre figures des *Évangélistes*; mais le sujet qu'il s'agissait d'illustrer,

la *Légende de la sainte Croix*, n'était, semble-t-il, pas même indiqué sur les murs.

Nous ignorons les dates exactes où Piero entreprit et termina cette tâche considérable; une seule chose est certaine, c'est qu'elle était achevée avant 1468 : un paiement fait au maître cette année-là pour une nouvelle peinture en témoigne. Cette légende singulièrement compliquée, telle que la narre Jacques de Voragine, avait été représentée cent ans plus tôt par



Phot. Alinari.

Fig. 409. — La reine de Saba et sa suite. Fresque de Piero dei Franceschi dans l'église de Saint-François d'Arezzo.

Agnolo Gaddi, à Florence, au chœur de Santa Croce (voir tome II, seconde partie, p. 882); il s'agissait maintenant de reprendre, en les élaguant, les compositions touffues et pénibles du vieux maître giottesque.

Les épisodes, du cycle florentin à celui d'Arezzo, n'ont pas varié, et plus que jamais des inscriptions seraient nécessaires pour les faire comprendre. Mais, dans l'ordonnance nouvelle qui lui est donnée, chacune des compositions d'Arezzo forme un décor merveilleux où l'action humaine et la beauté du paysage concourent à une harmonie peut-être unique avant les créations de Raphaël. Comme à Santa Croce, c'est en haut du mur de droite que commence le récit, par la scène de la *Mort* et des *Funérailles d'Adam*. Des figures nues de la plus belle structure, des gestes nobles, la silhouette puissante d'un grand arbre qui étend sa frondaison au-dessus des fils d'Adam, tels sont les premiers accords de la symphonie

héroïque. Dans la deuxième fresque, qui vient immédiatement au-dessous de celle-là, le ton s'élève et s'épure encore. La composition est double. A gauche, dans un paysage rocheux qu'ombragent de grands arbres, *la reine de Saba s'agenouille devant le bois de la Croix*, qui sert de pont sur une rivière (fig. 409). Des jeunes femmes au long col, ses suivantes (fig. 410), sont debout autour d'elle, et des pages ou des paysans tiennent les chevaux par la bride. A droite, sous un portique que soutient « un ordre de colonnes corinthiennes divinement mesurées, » nous dit Vasari, et qui rappellent avec plus de perfection le cadre de la fresque de Rimini, *Salomon*, entouré de sa cour, *reçoit la reine de Saba*. Plus bas encore, une troisième fresque représente la *Victoire de Constantin sur Maxence*. Le Tibre, réduit aux dimensions d'un ruisseau, divise en deux la scène. A gauche, l'armée victorieuse est groupée autour de son chef qui tient en main une petite croix; à droite s'enfuit l'armée défaite; le cheval de Maxence, plongeant de la croupe dans l'étroit fossé, fait effort pour se hisser sur le sol; et ce semblant d'agitation paraît étrange, car tous, hommes et chevaux, ont l'air d'être assemblés pour une magnifique parade. De grands étendards claquent au vent, des plumes immenses se hérissent au-dessus des casques, et une forêt de lances, sur le grand ciel gris, dresse ses fûts jusqu'au rebord du cadre, comme elle les dressera, deux siècles plus tard, dans une immortelle peinture de Velasquez.

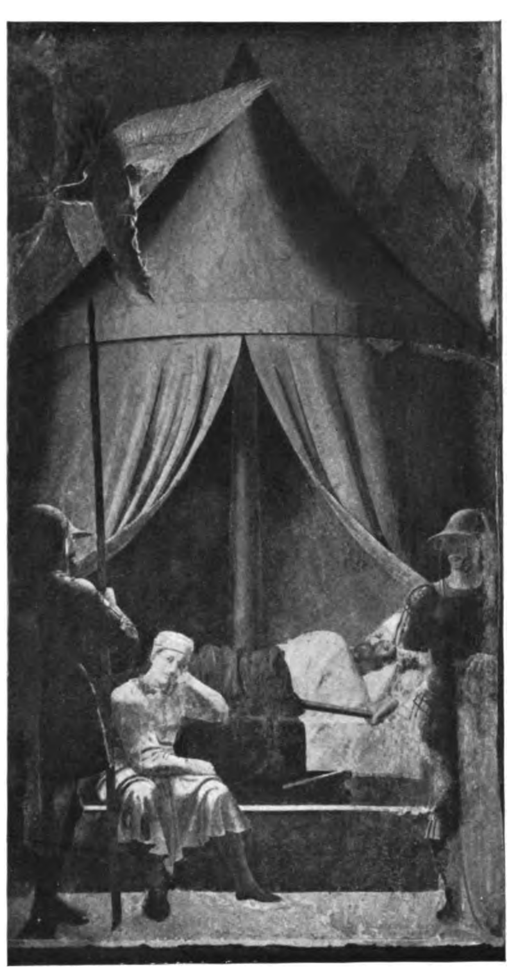


Phot. Alinari.

FIG. 410. — Deux suivantes de la reine de Saba. Détail de la fresque de Piero dei Franceschi dans l'église de Saint-François d'Arezzo.

Au bas de la muraille qui fait face à celle-ci, une autre bataille, la *Victoire d'Héraclius sur Chosroès*, nous offre une mêlée plus confuse. Des chevaux se heurtent et ruent; des soldats s'égorgent; les glaives s'abattent sur les casques; et toujours les grands étendards flottent au vent. Les leçons de Castagno et d'Uccello surtout sont ici très sensibles. Mais si Uccello a trouvé en son élève un digne héritier de sa science de la perspective, il ne lui a pas inculqué la *furia* des compositions belliqueuses, et Piero se sent mieux en possession de tout son génie de décorateur quand

il dessine, aux deux étages supérieurs de la muraille, l'*Invention* et la *Procession de la sainte Croix.* Ces deux fresques, par la distribution équilibrée des groupes, font un pendant assez exact à celles de la *Mort d'Adam* et de la *Visite de la reine de Saba.* Le paysage où se profilent les murailles crénelées de Jérusalem, pareille à quelque jolie cité toscane, a une beauté de lignes sobre et discrète, qui s'accorde avec les attitudes graves, presque hiératiques, des ouvriers qui découvrent la Croix, et de sainte Hélène et de ses suivantes qui l'adorent à genoux. La procession qui s'achemine vers Jérusalem sur un terrain nu, ombragé de deux arbres, atteint aussi le plus grand effet décoratif par l'extrême simplification des lignes, qui s'arrête à la limite où elle deviendrait de la pauvreté.



Phot Alinari.

Fig. 411. — La Vision de Constantin. Fresque de Piero dei Franceschi dans l'église de Saint-François d'Arezzo.

Aux deux côtés de la fenêtre du chœur sont des fresques plus étroites, qui complètent la Légende de la Croix ou s'y rattachent. En regard de la *Salutation angélique* est figurée la *Vision de Constantin,* composition surprenante et la plus belle peut-être de toute la série, où pour la première fois l'art italien use des ressources du clair-obscur (fig. 411). Raphaël, dans sa *Délivrance de saint Pierre,* cherchera un effet de nuit analogue, mais avec des complications trop savantes, dont il n'y a pas trace encore, fort heureusement, dans la belle fresque de Piero.

Pour comprendre les compositions suivantes, dont la plus singulière représente un homme que deux ouvriers tirent avec effort d'un puits, il faut lire attentivement le récit de la Légende Dorée, concernant ce Judas auquel sainte Hélène arracha la révélation du lieu où la Croix gisait ensevelie. Mais la Légende Dorée, au xvᵉ siècle, était dans toutes les mains; et le peuple dévot reconnaissait sans hésiter, dans les deux majestueuses

figures dominant les fresques de la Croix, d'une part *Jérémie*, le prophète de la Passion du Sauveur, et de l'autre l'Évangéliste *Jean*, son historien.

Telles sont les fresques de Saint-François d'Arezzo. Une figure de *Sainte Madeleine*, que Piero peignit en ce même temps sur un mur de la cathédrale, garde une majesté extraordinaire. Mais la fresque du palais municipal de Borgo San Sepolcro, la *Résurrection du Christ*, laisse une impression plus durable encore. Ce Christ au corps très pâle, drapé dans son suaire, qui sort du sarcophage devant lequel les gardes sommeillent profondément, ce paysage désert éclairé par une aube froide, marquent dans l'œuvre de Piero le point exact où se rejoignent l'inspiration émue des primitifs et le savant équilibre des artistes de la Renaissance.

Il y a encore de lui, dans une maison de Borgo San Sepolcro, une figure peinte à fresque d'*Hercule* brandissant sa massue, qui contraste par sa robustesse paisible avec les mythologies tourmentées d'Antonio Pollajuolo et de Botticelli. Piero dei Franceschi, sans avoir connu l'art grec, en a donné ingénument l'intuition la plus vive.

Quelques tableaux, peints à la détrempe et à l'huile, dispersés dans les collections d'Europe, ne sont guère moins précieux que les fresques de Piero. Le retable de la Pinacothèque de Pérouse, où une image assez lourde de la Madone entre quatre saints se combine tant bien que mal avec une *Annonciation* dont le décor d'architecture use et abuse des lois de la perspective, peut être classé encore parmi les œuvres de jeunesse; mais la *Vierge aux anges*, si michelangélesque, de la Bibliothèque de Christ Church, à Oxford, paraît une œuvre de maturité pour le moins contemporaine des fresques d'Arezzo. Quant aux deux petites peintures de la National Gallery de Londres, le *Baptême du Christ* et l'*Adoration de l'Enfant Jésus*, ce sont des merveilles de douce et paisible lumière. Au moment où les peintres florentins rivalisent de somptueuses inventions dans leurs *Adorations des bergers* ou des *Mages*, quelle touchante simplicité est celle-ci! (fig. 412). Dans un paysage raviné, mamelonné, qui rappelle le sauvage Casentin, un pauvre toit abrite le bœuf qui s'incline et l'âne qui brait; saint Joseph, assis sur un bât, écoute les discours de deux visiteurs aux gestes inspirés, tandis que la Vierge, une jolie petite bourgeoise toscane, qui a posé son enfant à terre sur un pan de son manteau, prie gentiment, et que des anges sans ailes et sans nimbes, comme une troupe de rustiques chanteurs, accompagnent le *Gloria in excelsis* du frémissement de leurs guitares. La même bonhomie familière émane du visage du *Saint Jérôme* de l'Académie de Venise, qui, n'ayant pour vêtement qu'un mauvais linge, assis sur un banc de pierre devant son crucifix, interrompt un moment sa lecture pour regarder un sien dévot agenouillé tout auprès de lui, mains jointes, dans une longue robe rouge, tout éclatante sur le fond de collines vertes et blondes parsemées d'arbres, d'églises et de tours.

Des nombreux portraits longtemps classés sous le nom de Piero dei Franceschi, quelques artistes florentins, les Pollajuoli, Verrocchio, ont repris désormais la plupart. Toutefois il en reste deux qui suffiraient à immortaliser l'excellent peintre, ceux du duc *Frédéric d'Urbin* et de la duchesse *Baptista Sforza*, conservés au Musée des Offices. La silhouette du duc d'Urbin, profilée sur un ciel délicieusement limpide, est un tour



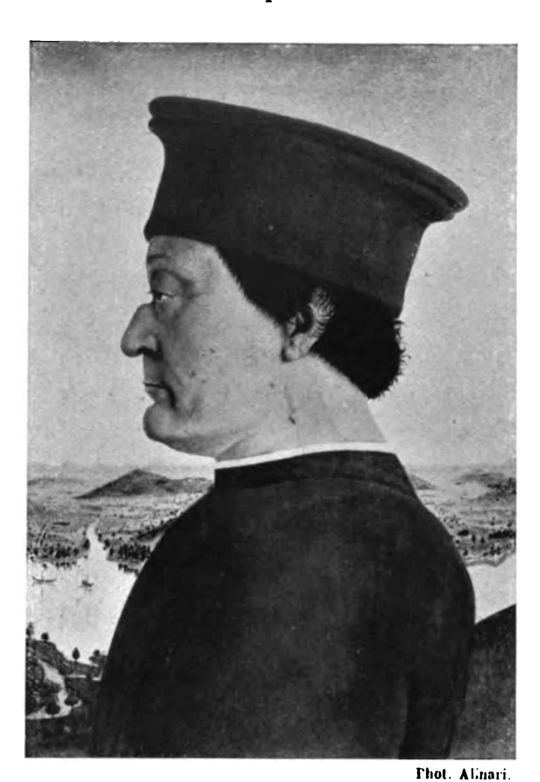
Phot. Giraudon.

Fig. 412. — La Vierge adorant l'Enfant Jésus, par Piero dei Franceschi. (National Gallery, Londres.)

de force de réalisme (fig. 413). L'étonnant modelé du visage en pleine lumière atteint presque le trompe-l'œil du relief sculptural. Il en va de même de la figure toute débonnaire, un peu éteinte, de la duchesse, coiffée de la plus singulière et prétentieuse façon, avec son minuscule diadème de perles et son large collier de joaillerie. Les deux effigies se répondent, sur un diptyque dont les revers portent de charmantes allégories. Ici, le duc assis, en compagnie des quatre Vertus cardinales, sur un char que traînent deux chevaux blancs, est couronné par la Victoire; là, sur un autre char traîné par deux licornes, la duchesse, en compagnie de la

Religion et des trois Vertus théologales, trône modestement, et une lumière divine rayonne sur le paysage un peu archaïque où se déploient les deux Triomphes.

Il reste encore à Urbin quelques traces du séjour qu'y fit Piero : c'est, dans la sacristie du Dôme, un précieux petit tableau de la *Flagellation*, et, au Palais ducal, un panneau fort curieux représentant, en perspective, une large place dallée de marbres blancs et noirs, où des palais et des maisons entourent un temple à deux étages, de forme ronde. C'est une étude d'architecte, que l'on attribuerait volontiers à Alberti, si jamais Alberti avait peint; mais elle témoigne à merveille des admirables dons de l'artiste formé par Uccello, de ce grand enthousiaste des sciences mathématiques, qui rédigeait à Borgo San Sepolcro et illustrait de dessins géométriques son *Traité de la Perspective*, pour faire suite au *Traité de la Peinture* d'Alberti, et dédiait, vers la fin de sa vie, au duc Guidobaldo d'Urbin son *Libellus de quinque corporibus regularibus*. Piero termina son existence dans sa ville natale. En 1478, il peint pour la confrérie de la Miséricorde une fresque aujourd'hui détruite; il fait son testament en 1487, et meurt le 12 octobre 1492.



Phot. Alinari.

Fig. 413. — Portrait du duc Frédéric d'Urbin par Piero dei Franceschi.
(National Gallery, Londres.)

Les élèves de Piero dei Franceschi. Melozzo da Forli. — Il eut de nombreux élèves et imitateurs. Melozzo da Forli et Luca Signorelli se formèrent dans son atelier, et les peintres ferrarais, Francesco Cossa entre autres, s'inspirèrent de ses leçons autant que de celles de Mantegna. La grande et sauvage figure de Signorelli ne nous apparaîtra qu'un peu plus tard; mais, avant d'étudier l'œuvre de Melozzo, il faut donner une mention à un peintre dominicain assez mystérieux encore, Fra Bartolommeo di Giovanni Corradini, surnommé Fra Carnovale. Nous savons de lui qu'il travaillait à Urbin en 1456; et on lui attribue, tantôt entièrement, tantôt en collaboration avec Piero dei Franceschi, le beau retable du Musée

Brera de Milan, jadis au couvent de San Bernardino près Urbin. Ce retable, exécuté vers 1472, représente, à l'intérieur d'une église dont le décor classique annonce le style de Bramante, le duc *Frédéric d'Urbin agenouillé devant la Madone* assise, qu'entourent, debout, quatre anges et six saints. L'œuvre est d'un grand caractère, et rappelle de très près, par les figures, par les attitudes, le dessin si particulier de Piero. Le profil du duc agenouillé est presque identiquement le même que celui du portrait des Uffizi. L'Enfant endormi sur les genoux de la Vierge qui le contemple, mains jointes, dans une pose hiératique, les graves et doux visages des anges blonds donnent au tableau un charme austère et profond; et si vraiment il lui faut laisser le nom de Fra Carnovale, nous admettrons aussi que jamais disciple ne s'incorpora plus intimement les façons de penser et de composer, tout le génie d'un grand maître.



Phot. Alinari.

Fig. 414. — Le pape Sixte IV nommant Platina son bibliothécaire. Peinture de Melozzo da Forli.
(Pinacothèque du Vatican.)

C'est à Rome que vint s'illustrer Melozzo Ambrogi, né à Forli en 1438. Peut-être fut-il recommandé à Sixte IV par le duc Frédéric, allié depuis 1472 à la famille Della Rovere. Le pape l'employa, en 1477, avec d'autres artistes de moindre mérite, au décor de sa Bibliothèque, située au rez-de-chaussée du Palais Vatican, au-dessous des salles qui devaient former bientôt l'appartement Borgia, dominées elles-mêmes par les Chambres. La magnificence de ce décor fut célébrée par les contemporains. La Bibliothèque comprenait trois salles, avec leurs dépendances, garnies de bancs, de pupitres et d'armoires en bois sculpté ou en marqueterie; des vitraux de couleur, achetés à Venise, en ornaient les fenêtres, et de riches peintures en relevaient la beauté intérieure. La principale de ces peintures, la grande fresque de Melozzo qui, transportée sur toile, appartient maintenant à la Pinacothèque Vaticane, représente Sixte IV nommant Platina son bibliothécaire (fig. 414). Le pape, assis dans un fauteuil de velours rouge, adresse la

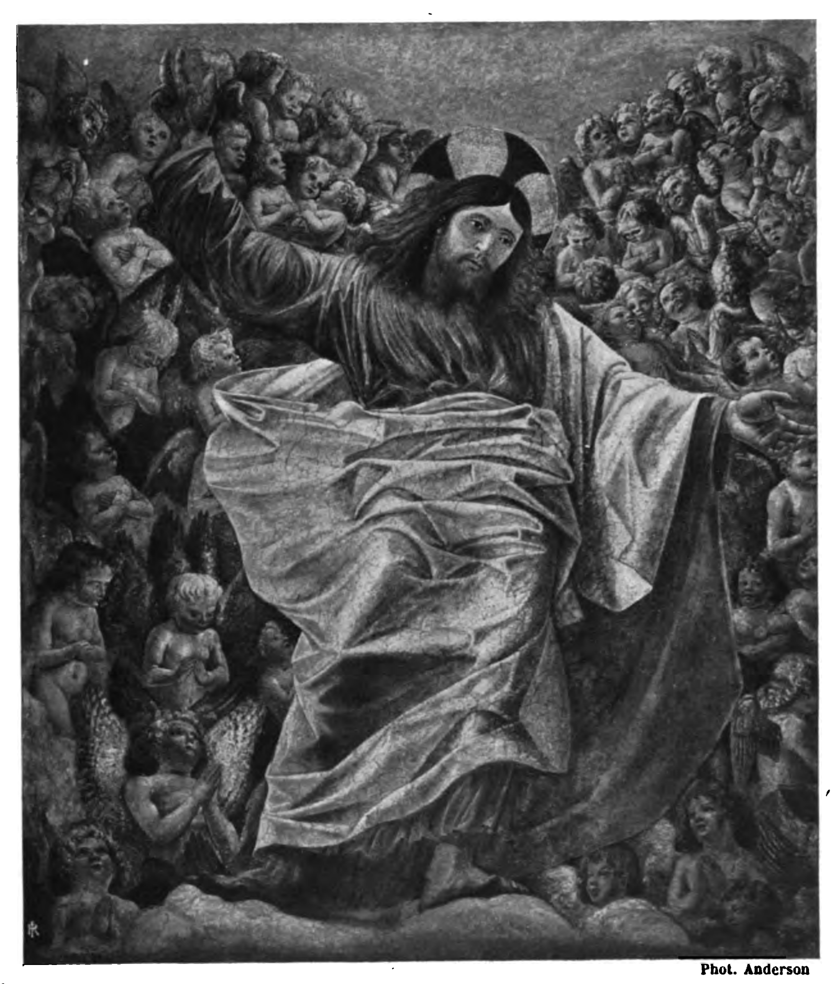
parole à l'humaniste agenouillé dans sa robe bleue à larges plis. Les neveux de Sixte assistent à cette investiture avec une impassibilité qui rappelle les figures de Piero dei Franceschi. La scène se passe dans une des précieuses salles, tristement délabrées depuis, et que l'on a entrepris récemment de restaurer. Des pilastres revêtus de marbres variés soutiennent de leur entablement doré un plafond de bois à larges rosaces d'or; au fond s'ouvre une galerie aux fenêtres cintrées, où l'on voit une colonne antique de porphyre rouge à chapiteau de marbre blanc. Sur les deux pilastres qui forment encadrement, le chêne de Sixte IV entrelace des rameaux souples et feuillus.

En 1478, Melozzo da Forli figure, avec le titre de peintre papal (*pictor papalis*), au nombre des artistes réunis en corporation sous la tutelle de saint Luc. L'académie de Saint-Luc — tel fut le titre que la confrérie adopta dans la suite — ne comprenait à l'origine que des peintres et des miniaturistes; mais bientôt s'y adjoignirent les architectes, les sculpteurs, et jusqu'aux brodeurs, aux chasubliers, aux batteurs d'or. Parmi les trente-deux peintres qui formèrent la corporation primitive, Melozzo seul porte un nom glorieux, et l'on s'étonne que les efforts de la papauté n'aient pas encore réussi à faire lever de ce sol romain, si travaillé cependant, une abondante moisson. Rome, si riche en œuvres d'art, ne produit pas d'artistes; elle les appelle de toute l'Italie. Le seul peintre contemporain de Melozzo qui ait joint à son nom la qualité de Romain, Antoniazzo Romano, est un Ombrien dont les quelques œuvres subsistantes montrent d'assez grandes affinités avec Fiorenzo di Lorenzo et Pinturicchio.

Le cardinal Julien de la Rovere, le futur Jules II, neveu de Sixte IV, ayant décidé d'amplifier et d'embellir l'église des Saints-Apôtres, chargea Melozzo d'en peindre l'abside. La vaste fresque, représentant l'*Ascension*, terminée en 1480, parut nouvelle et saisissante; et les fragments trop mutilés qui en subsistent, tant bien que mal enlevés en 1711, lors d'un dernier remaniement de l'église, et transportés au palais du Quirinal et dans la sacristie de Saint-Pierre, nous expliquent et nous font partager une admiration que Vasari a vivement ressentie.

La vraie nouveauté, c'était la science des raccourcis, pour la première fois appliquée à Rome. Mais il faut dire bien vite que Melozzo n'en est point l'inventeur; il l'a certainement apprise de Mantegna, qui avait su déjà, quelques années plus tôt, dans ses fresques du château de Mantoue, résoudre le problème des figures plafonnantes. Le morceau central, le sommet de la fresque, est encastré dans l'escalier du Quirinal. Il contient la grande figure du Christ montant sur les nuages, les bras ouverts, dans un essor qui gonfle les plis de son manteau, au milieu d'une multitude presque infinie de petits corps de chérubins (fig. 415). Quant aux figures des Apôtres qui, les yeux levés au ciel, assistaient d'en bas

au miracle, quelques têtes, seules conservées aux murs de la sacristie de Saint-Pierre, nous font comprendre leur énergie superbe et vraiment romaine; mais, dans la même sacristie, il y a encore des figures d'anges musiciens, qui, si on les complète par l'imagination, si on déploie leurs larges ailes sur l'immensité céleste, donnent un sens d'harmonie et de



Phot. Anderson

FIG. 415. — L'Ascension du Christ. Fresque de Melozzo da Forli.
(Palais du Quirinal, à Rome.)

force qui dépasse peut-être par avance la joie radieuse de Raphaël (fig. 416).

Pourquoi le maître qui venait de terminer ce chef-d'œuvre ne fut-il pas appelé, un an plus tard, à travailler dans la chapelle Sixtine? On ne peut expliquer cet oubli ou cette erreur du pape qu'en admettant que Melozzo, établi de nouveau dans les Marches, y était occupé à quelque ouvrage considérable. Est-ce alors, ou n'est-ce pas avant son séjour à Rome, qu'il a peint à Urbin pour le duc Frédéric ces tableaux si curieux où il renouvelle le thème des *Arts libéraux*, traité un siècle auparavant par

Andrea da Firenze dans la Chapelle des Espagnols, popularisé par les miniatures, et que Pinturicchio reprendra, une fois encore, à la fin du xv[e] siècle, dans l'appartement Borgia, au Vatican? Deux de ces tableaux, *la Dialectique* et *l'Astronomie*, sont au Musée de Berlin; les deux autres, *la Rhétorique* et *la Musique*, à la National Gallery de Londres. Tous quatre représentent des femmes, jeunes ou vieilles, assises dans des chaires de marbre, et se penchant pour remettre soit un livre, soit un instrument, à des personnages agenouillés à leurs pieds, en qui l'on peut reconnaître le duc et des membres de sa famille. Un tableau de la galerie Barberini à Rome, où le duc a près de lui son jeune fils Guidobaldo, qui devait lui succéder en 1482, semble faire partie de la même série, et dater de la période qui suivit immédiatement le séjour de Melozzo à Rome. Mais il existe aussi, provenant du palais d'Urbin, et conservés à la galerie Barberini et au Musée du Louvre, de nombreux portraits d'hommes illustres, qui ont décoré sans doute la galerie d'une bibliothèque, Moïse et Salomon, Homère, Virgile, Dante et Pétrarque, Platon, Aristote, Albert le Grand, d'autres encore, pour finir par Pie II et Sixte IV. Plusieurs de ces portraits sont de faire tout flamand, et on s'accorde à les attribuer au peintre Juste de Gand, appelé par Frédéric à Urbin, où il séjourna de 1465 à 1475. Les peintures de Melozzo vinrent donc très probablement compléter celles du Gantois, avec une supériorité indéniable.

La dernière œuvre et la seule qui nous soit parvenue intacte de ce grand artiste est le décor à fresque dont il revêtit la coupole de la chapelle du Trésor, à Lorette. Les armes peintes au sommet de cette coupole indiquent que le travail fut exécuté sur l'ordre et aux frais du cardinal Girolamo della Rovere, protecteur de la sainte Maison de Lorette à dater de l'année 1477. La coupole à huit pans est décorée de figures de prophètes et d'anges. Huit prophètes, Baruch, Isaïe, Jérémie, David, Amos, Zacharie, Abdias, Ezéchiel, sont assis sur le rebord de la corniche en des attitudes pensives et inspirées. Tous, à l'exception de David, qui tient des deux mains sa lyre, ont auprès d'eux de grands cartels où sont inscrites leurs prophéties. Au-dessus d'eux flottent huit grands anges aux ailes éployées, qui tiennent en main les instruments de la Passion, et une couronne de petites têtes de chérubins se resserre à peu de distance du centre de la voûte, que termine, autour de l'écusson armorié, une dernière couronne de feuillages. On croit sentir, dans ces peintures si belles et hardies, un certain exotisme que trahissent les attitudes et les vêtements des anges, une influence flamande qu'explique la longue fréquentation, à Urbin, des œuvres de Juste de Gand. Mais, quelque originales et attachantes que soient les fresques de Lorette, elles n'ont pas au même degré l'ardeur de vie et la plénitude de beauté dont Melozzo a paré à Rome celles de la tribune des Saints-Apôtres.

Melozzo retourna à Forli, pour y mourir en 1494. La fresque de sa main conservée dans la Pinacothèque de la petite ville, le *Pestapepe*, sans doute une enseigne pour quelque boutique de droguiste, n'est plus qu'une ruine misérable. Les peintures dont il orna la coupole de l'église des Capucins ont péri au XVIIᵉ siècle, et dans les tableaux délicats et un peu



Phot. Anderson.

FIG. 416. — Un ange musicien. Fresque de Melozzo da Forli. (Sacristie de Saint-Pierre de Rome.)

mignards de son élève Marco Palmezzani l'on voit s'affaiblir la tradition du noble peintre de la Romagne, que nous avons le droit de considérer comme l'un des ancêtres de Corrège.

## IV

## LA PEINTURE VÉNITIENNE ET LES INFLUENCES ÉTRANGÈRES. LES ÉCOLES DE PADOUE ET DE FERRARE

Avant d'entreprendre l'étude de la grande peinture vénitienne, qui commence aux deux frères Bellini pour se continuer, d'un développement ininterrompu, jusqu'à Véronèse et à Tintoret, il peut être utile de considérer isolément l'œuvre de maîtres qui ou bien ont quitté Venise pour mêler ses traditions à celles des Marches et de l'Ombrie, comme ont fait les deux Crivelli, ou sont venus, après de lointains voyages, porter à Venise des influences nouvelles et bienfaisantes, comme Antonello de Messine, ou enfin, travaillant presque aux portes de Venise, comme Mantegna, ont réussi à garder intacte une personnalité puissante et impérieuse.

Carlo et Vittore Crivelli. — Il semble assez étrange de voir se prolonger dans les Marches, jusqu'aux dernières années du xv[e] siècle, l'art précieux et rude tout à la fois des vieux maîtres de Murano. Les deux Crivelli, Carlo et Vittore, deux frères très probablement, dont le premier seul est en possession d'une gloire qui plus justement devrait être partagée, ont rempli de leurs tableaux de dévotion toute la province qui borde l'Adriatique, d'Ancône à Ascoli. Pourquoi ce champ si restreint, alors que Carlo, signant et datant ses peintures, n'oublie jamais de joindre à son nom la qualité de Vénitien (*opus Caroli Crivelli Veneti*)? Mais Venise ne possède rien de lui, et le seul tableau de sa main qui n'ait pas été peint pour une ville des Marches se trouve à Vérone. La meilleure explication et la seule plausible, à défaut de renseignements biographiques (car Vasari a ignoré nos artistes), serait peut-être que Carlo Crivelli, originaire des Marches (il a travaillé pendant plus de dix ans à Ascoli), alla se former à Venise et à Padoue, et que ce titre de Vénitien dont il se para, une fois de retour dans son pays natal, servit d'appât pour les commandes. Le seul document où il soit fait mention de lui est de 1457 : une condamnation à six mois de prison, à Venise. Quels furent ses maîtres? A en juger par sa technique, il nous faut nommer, à côté d'Antonio Vivarini, Francesco Squarcione, le rude fondateur de l'école de Padoue, dont nous aurons à parler tout à l'heure; et nous ajouterions volontiers, à cause d'une ressemblance extraordinaire de composition et d'exécution, le nom d'Antonio da



Negroponte, si nous connaissions de cet artiste mystérieux autre chose qu'un seul tableau (voir ci-dessus, p. 625, et fig. 362).

La plus ancienne peinture de Carlo Crivelli est une *Madone* du Musée de Vérone, d'une assez singulière complication. La Vierge apparaît à mi-corps derrière un mur, sur lequel, autour de l'Enfant, une troupe d'angelots minuscules et sans ailes s'empresse, apportant tous les instruments de la Passion. Plus haut, dans le cintre d'une fenêtre, il y a, aux côtés d'un vase, deux anges ailés qui jouent de la musique, et, au-dessus de la tête de la Vierge, retombe une guirlande de fruits énormes, où deux oiseaux sont posés. Ces fruits et ces oiseaux, peints avec une intensité de relief extraordinaire, et qui font songer aux encadrements des terres cuites des Della Robbia, sont comme la marque de l'école de Padoue; et il est bien peu de peintures de l'artiste où ils ne viennent apporter leur note éclatante et joyeuse.



Phot. Alinari.

FIG. 417. — La Vierge et l'Enfant. Partie centrale d'un triptyque de Carlo Crivelli.

(Musée Brera de Milan.)

Le tableau de Vérone n'est point daté. Mais, si nous descendons dans les Marches, nous rencontrons, à Massa près Fermo, un retable à nombreux compartiments, de 1468, le premier de cette longue série de tableaux pieux où Crivelli, comme Alunno vers le même temps, entoure la grâce délicate et mélancolique de ses Vierges de figures de saints rigides, émaciés, tragiques, et dont l'expression passionnée va jusqu'à la grimace. La richesse de ces panneaux est inouïe. La peinture y rivalise avec la mosaïque, les émaux, les cuirs dorés; parfois même elle s'aide, comme chez les Siennois ou les Espagnols primitifs, de gaufrures et de reliefs qui lui donnent un aspect d'orfèvrerie. Ce Crivelli est un Byzantin égaré en pleine Renaissance. Mais avec quelle grâce infinie, sur les brocarts des robes, il sait modeler, amincir les mains délicates de la

Vierge! Quelle moue de tristesse pensive il donne à sa bouche si petite, au nez fin, aux longs yeux en amande! L'Enfant est souvent vieillot et laid, mais il joue si naïvement, tantôt avec un oiseau qu'il serre à sa poitrine, pendant qu'une grosse mouche court près de lui sur le mur (*Madone* de la collection de Lord Northbrook), ou qu'il fait voler au bout d'un fil (*Madone* de la cathédrale d'Ancône), tantôt avec un fruit doré qu'il balance, qu'il caresse, qu'il enveloppe de ses bras (*Madones* de la galerie Brera à Milan, du Musée Vatican à Rome, du South Kensington Museum à Londres)!

La plupart des grandes œuvres de Carlo Crivelli ont quitté leur pays d'origine. Si le retable peint en 1473 pour la cathédrale d'Ascoli est heureusement demeuré en place, celui qui fut peint en 1476 pour l'église des dominicains, plus considérable encore, a émigré à la National Gallery de Londres. C'est un monument d'art décoratif, dont les trois étages de panneaux supportent une architecture énorme de coupoles, de rosaces, de pinacles et de frontons ajourés et dorés. La préciosité raffinée de la figure de *Sainte Catherine* debout auprès du trône de la Madone n'est dépassée que par le luxe de vêtements et de coiffure, et les gestes nerveusement maniérés de la *Sainte Madeleine* du Musée de Berlin, qui doit dater à peu près du même temps. Le triptyque du Musée Brera de Milan, daté de 1482, qui provient de Camerino, montre, aux côtés d'une charmante *Vierge* (fig. 417), un *Saint Dominique* gémissant et un *Saint Pierre* terriblement renfrogné sous sa lourde tiare et sa chape à orfrois en relief; tandis que *Saint Pierre martyr*, un couteau de boucher enfoncé dans le crâne et un poignard à manche torse plongé dans le cœur, joint les mains ardemment, et que le jeune *Saint Géminien*, beau page qui tient un étendard et le modèle d'une ville, se cambre avec élégance sur le parvis de marbre orné de fruits.

L'*Annonciation* de Londres, qui vient d'un couvent d'Ascoli, a été peinte en 1486. Le luxe des détails y est prodigieux. Au rez-de-chaussée d'un palais orné de pilastres et de frises, une baie s'ouvre sur la chambre où la petite Vierge, agenouillée devant un prie-Dieu, s'absorbe dans sa lecture pieuse, tandis que la colombe de l'Esprit descend dans un rayon sur sa tête. Une fenêtre grillée donne sur la rue étroite et pittoresque, où l'ange, par une dérogation singulière aux lois les plus fixes de l'iconographie, est accompagné du saint évêque Emidio, à genoux comme lui, et portant le modèle de la ville d'Ascoli. Des promeneurs vont et viennent; de magnifiques tapis d'Orient sont posés sur les balcons; et un paon, au-dessus de la chambre de la Vierge, balance orgueilleusement sa queue éblouissante.

Dans le grand retable peint un peu plus tard pour les franciscains de Fermo, maintenant au Musée de Berlin, Crivelli, représentant la *Remise*

*des clefs à saint Pierre*, s'est amusé au contraste des menues mains de l'Enfant et des doigts délicats de la Vierge maniant les formidables clefs que le vieux pape agenouillé, sa tiare posée aux pieds du trône, saisit énergiquement.

On sent que le talent du peintre est à l'apogée. Maintenant il se plaît aussi à composer les scènes douloureuses de l'Évangile, le *Crucifiement*, la *Pietà*. Comme Giovanni Bellini et Mantegna, il met toute sa science et toute sa passion à dessiner d'un trait merveilleusement précis le corps du Christ descendu de la Croix, la bouche entr'ouverte, les yeux cernés, les veines gonflées des bras, les plaies livides. La Vierge, ravagée par le



Phot. Alinari.

FIG. 418. — Pietà. Retable de Carlo Crivelli.
(Pinacothèque du Vatican.)

désespoir, ressemble à quelque religieuse ascétique, sous les bandeaux et le voile. La *Pietà* du Vatican, moins émouvante peut-être que celles des collections Panciatichi, à Florence, et Crawshay, à Londres, est peinte avec le chatoiement de couleurs et la netteté de lignes d'un émail gigantesque (fig. 418).

En 1490, le prince Ferdinand de Capoue, qui avait procuré à la ville d'Ascoli révoltée contre le pape l'appui des troupes napolitaines, récompensa les services de Crivelli en lui octroyant la chevalerie. Dans la signature de ses dernières œuvres, l'artiste n'oublie point d'ajouter à son nom le titre nouveau de *miles*; et même, dans un tableau du Musée Brera de Milan, il se qualifie d'*eques laureatus*. Ce tableau, où il a peint pour la dernière fois (en 1493 ou 1494) *la Madone et l'Enfant*, est son œuvre la plus parfaite (fig. 419). Il y a dressé en arc de triomphe des fruits superbes dans leur manteau de feuilles, et, non content d'avoir mis une poire blonde aux mains de l'Enfant, il a disposé en suprême hommage aux pieds de la

Vierge la pomme la plus fraîche et la plus appétissante. Le « chevalier » Carlo Crivelli, peintre archaïque et presque byzantin à une date où les Bellini renouvelaient la peinture vénitienne, mourut sans avoir soupçonné peut-être ce que Venise et Florence avaient fait de son art.

Vittore Crivelli s'intitule Vénitien, comme son frère. Il a composé, lui aussi, de 1481 à 1490, de vastes et charmants retables, que l'on peut voir encore dans les églises des Marches : celui de San Severino, celui de Torre di Palme surtout, où la Vierge, mélancolique et douce dans sa grande chape de brocart, semble prête à offrir l'Enfant en sacrifice. A Fallerone, au cœur du pays des Fioretti, il a peint encore une délicieuse *Madone* entre deux petits anges musiciens, vraiment dignes de Bellini. Il remplace par la tendresse l'énergie et la préciosité excessives de son frère; il achemine vers la suavité de l'Ombrie la rude peinture de Murano.



Phot Alinari.
Fig. 419. — La Vierge et l'Enfant. Peinture de Carlo Crivelli. (Musée Brera de Milan.)

Antonello de Messine. — De récentes découvertes d'archives ont modifié, en le précisant, ce que l'on pouvait jusqu'ici savoir et supposer de la vie d'un grand peintre qu'il faut rattacher à Venise, parce qu'en bien peu de temps il y a créé, ainsi qu'à Milan, ses chefs-d'œuvre. Antonello de Messine a passé la plus grande partie de son existence en Sicile et en Calabre; il est né et il est mort à Messine, et l'histoire de ses voyages en Flandre, d'où il aurait apporté à Venise le secret de la peinture à l'huile, nous apparaît aujourd'hui comme une invention de Vasari.

Le premier document où Antonello soit mentionné comme peintre est la commande, en 1457, d'un gonfalon pour Reggio de Calabre; et la première œuvre signée de lui, en 1465, est un buste de *Christ bénissant*, à la National Gallery de Londres. L'influence flamande y est très visible, comme elle l'est aussi dans la gracieuse *Madone du Rosaire*, de 1473, qui a heureusement survécu à la destruction du Musée de Messine. Mais l'hypothèse d'un voyage en Flandre n'est nullement nécessaire pour expliquer cette influence; les peintres de Naples, au xv^e siècle, sont en relations constantes avec leurs confrères flamands ou catalans, et Antonello passait, dès le xvi^e siècle, pour s'être formé dans l'école napolitaine.

Plus beau que le tableau du Musée de Messine, celui du Musée d'Anvers, le *Calvaire*, daté de 1475 (fig. 420), semblerait plus flamand encore, n'était le noble et paisible dessin du corps de Jésus en croix, et le rythme des lignes tourmentées, mais qui se répondent, des deux larrons branchés à droite et à gauche. La Vierge affaissée parmi les plis de sa robe et de son voile, saint Jean agenouillé à demi ne se présentent point dans l'attitude traditionnelle des Calvaires italiens; cependant le visage de la Vierge est de proportions toutes classiques, et rappelle les figures de Mantegna. Un grand paysage, que coupe une rivière, se perd par plans successifs dans la lumière presque ombrienne qui baigne l'horizon. Quelques détails macabres, au premier plan, des serpents qui glissent sur des crânes, une chouette perchée sur une branche, marquent nettement les intentions réalistes d'Antonello, qui ne sont pas moins apparentes dans un autre chef-d'œuvre, le *Saint Jérôme* de la National Gallery de Londres.



Phot. Giraudon.

Fig. 420. — Le Calvaire. Peinture d'Antonello de Messine.
(Musée d'Anvers.)

La cellule du saint est des plus bizarres. Il est assis, lisant, sur une sorte d'estrade qui supporte une bibliothèque, à l'extérieur d'une vaste nef gothique où des baies ouvertes laissent voir, d'un côté, les colonnettes d'un cloître, de l'autre, par un vitrage, un paysage menu et précis, digne des Van Eyck. Et c'est aux Van Eyck toujours que fait songer le carrelage de faïence terminé par un seuil de pierre devant lequel se promènent une perdrix et un paon. Cependant, sans aller en Flandre, nous trouverions parmi les dessins de Jacopo Bellini des inspirations d'une fantaisie aussi originale, et une des dernières œuvres d'Antonello, l'admirable *Saint Sébastien* du Musée de Dresde, dont le corps blond et florissant d'une jeunesse païenne s'enveloppe de lumière et d'ombre sous un ciel que traversent des nuages humides, a pour cadre les murailles roses et dorées de palais vénitiens.

L'artiste qui avait peint cette figure extraordinaire pouvait être l'égal de Giovanni Bellini; il annonçait les harmonies nouvelles du grand art vénitien. Mais c'est par l'autre moitié de son œuvre qu'il s'est montré plus nettement encore un précurseur. Antonello de Messine est le plus beau portraitiste italien du xv<sup>e</sup> siècle, supérieur même aux Pollajuoli, à Botticelli, à Ghirlandajo. Et ce don surprenant du portrait apparaît tout d'un coup chez le maître si imbu de tradition flamande. Le 9 mars 1476, Galéas Sforza écrivait de Milan à son ambassadeur à Venise, demandant qu'il lui envoyât Antonello, pour remplacer Zanetto Bugatti, son peintre de portraits, qui « reproduisait la nature avec une perfection singulière ». Depuis deux ans — Antonello s'était installé à Venise en 1474 — sa réputation de portraitiste s'était donc répandue au loin. Il avait une manière bien à lui de présenter une figure, manière un peu monotone peut-être, mais si puissante et si expressive! Tous les portraits d'Antonello — portraits d'hommes uniquement — sont coupés à la même hauteur, au-dessous des épaules; tous sont tournés de trois quarts à gauche; presque tous se détachent sur le même fond uni et sombre. Mais, dans cette monotonie apparente, quelle variété de caractères! Les deux plus anciens de ces petits panneaux, celui de la collection Borghèse, à Rome, et celui qui porte la date de 1474, au Musée de Berlin, sont de facture assez rude, de couleurs claires et dures. Le portrait du Louvre, de 1475, est infiniment supérieur (fig. 421). On le nomme *le Condottiere*, et il est très vrai qu'il exprime à merveille, par sa tête fièrement dressée, par ses yeux impérieux, sa mâchoire puissante et la moue méprisante et presque féroce de la bouche, dont la lèvre supérieure, à peine ombrée de quelques poils, est tailladée par une balafre, la résolution implacable de ces tyrans batailleurs de la Renaissance italienne, qui eurent leurs caprices pour unique loi. Dans son pourpoint de drap noir, sous sa toque de velours



FIG. 421. — Portrait d'inconnu, par Antonello de Messine.

(Musée du Louvre.)

noir, d'où jaillit l'épaisse couronne de ses cheveux d'un brun doré, il s'impose au souvenir.

Ce qu'il y a d'unique dans les portraits d'Antonello, c'est qu'ils ajoutent, et on ne l'a pas assez remarqué, un style héroïque à l'observation aiguë et pénétrante des Flamands. Cela seul, sans parler du paysage qui forme fond, suffirait à empêcher de reconnaître Antonello pour l'auteur du portrait magnifique d'un médailleur italien que possède le Musée d'Anvers; M. Wauters a démontré que le personnage est vraisemblablement Niccolo Spinello, graveur des sceaux de Charles le Téméraire, et que la peinture est certainement de Memling. En revanche, un buste de poète, couronné de lierre et drapé d'une toge sur sa poitrine nue (au Musée Civique de Milan), et celui d'un vieux bourgeois aux yeux enfoncés, à la bouche sévère (daté de 1476; dans la collection Trivulzio de Milan), font songer à des chefs-d'œuvre de sculpteurs florentins, de Donatello ou de Mino da Fiesole. Le portrait de la National Gallery de Londres, avec la même intensité du regard lumineux, la même beauté du modelé et de la couleur, n'a pas l'autorité exceptionnelle de celui du Louvre. Un second buste de jeune homme, au Musée de Berlin, se détachant, par exception, sur un ciel d'un bleu intense et sur un petit coin de paysage, semble un Giovanni Bellini d'allure plus sculpturale. Ce sont en définitive des qualités de sculpteur tout autant que de peintre qui distinguent les portraits d'Antonello de ceux de ses grands rivaux flamands, tandis que par sa couleur chaude et ambrée, l'enveloppe moelleuse des ombres, il est tout vénitien, et, comme Bellini, déjà vénitien de la grande époque.

Antonello retourna à Messine pour y mourir. Le 14 février 1479, il rédige son testament; le 25 février, un document nous apprend qu'il est mort. Mais la lignée des grands portraitistes, qu'il a inaugurée à Venise, y durera tout un siècle.

L'ÉCOLE DE PADOUE. SQUARCIONE ET SES ÉLÈVES. — Aux portes de Venise, mais robustement plantée en terre ferme, Padoue accueille et retient les pèlerins d'art qui s'acheminent vers la Byzance de l'Occident. Sans leur offrir les jeux de lumière où l'eau et le ciel se confondent pour créer une fête nouvelle des couleurs, elle les attire par un enseignement de chefs-d'œuvre. Au XIVe siècle, c'est de Padoue que les leçons de Giotto se sont répandues dans toute l'Italie du Nord; au XVe siècle, on vient à Padoue pour étudier les statues et les bas-reliefs de Donatello, le fameux autel du « Santo » (voir ci-dessus, p. 575 et suiv.). Enfin, voici qu'une école s'organise, que des artistes locaux se groupent, et que des œuvres de peinture commencent à paraître, qui appartiennent vraiment à Padoue, et vont à leur tour marquer de leur empreinte les écoles voisines.

Les qualités de cette école nouvelle doivent être avant tout sculptu-

rales; la peinture s'y attachera, par la netteté incisive du trait, par le soin patient de la perspective, à donner l'impression du relief; la recherche de la couleur y sera secondaire. La gloire d'avoir inauguré à Padoue ces traditions toutes classiques et romaines a été attribuée, peut-être un peu libéralement, à un artiste médiocre en somme, et dont le principal mérite est d'avoir non pas formé, mais fait travailler dans son atelier un des plus grands peintres de l'Italie. Francesco Squarcione (1394-1474), dont la vocation fut tardive, — fils de notaire, il commença par voyager au loin, — avait réuni une collection d'objets d'art, marbres antiques, bronzes, peintures de toute sorte, qui ne contribua pas peu à attirer les élèves dans son atelier. Il semble qu'il ait dirigé une vaste école, et les noms des artistes groupés autour de lui sont extrêmement nombreux. Cependant c'est à peine si nous connaissons deux œuvres de sa main, car il n'est pas certain qu'il soit l'auteur du retable gothique qu'expose sous son nom le Musée de Padoue, *Saint Jérôme et quatre saints*; seule, la belle *Madone* du Musée de Berlin, où l'imitation de Donatello est sensible, réunit des éléments de décor qui s'imposeront à Mantegna aussi bien qu'aux deux Crivelli, les guirlandes de feuillages et de fruits, les marbres de couleur, les étoffes orientales aux tons éclatants.

De ce grand atelier essaime une troupe de peintres inégaux, la plupart créateurs médiocres, uniquement attentifs au dur éclat des architectures et des accessoires où ils introduiront des figures étriquées et grêles : Gregorio Schiavone, le Dalmate, Marco Zoppo de Bologne, Ansuino de Forli, Bono de Ferrare, Niccolo Pizzolo et Bernardino Parenzano ne comprennent rien au génie ardent qui a vivifié les sculptures de Donatello et va exalter les peintures de Mantegna; cependant ils prêchent à leur façon, ces pauvres Byzantins, l'étude de l'art antique et le réalisme du décor. Nous pouvons les juger à l'œuvre en des fresques dont la direction fut confiée à Squarcione, et où l'école de Padoue, presque aussitôt dispersée que formée, reconnut son véritable maître.

Andrea Mantegna. Ses premières œuvres. Les fresques des Eremitani. — On s'accorde généralement à accepter l'année 1431 pour la date de naissance d'Andrea Mantegna, en se fondant sur l'inscription, peut-être apocryphe, d'un retable aujourd'hui disparu, qu'il aurait peint à l'âge de dix-sept ans. Né à Isola di Cartura, entre Padoue et Vicence, dans la condition la plus modeste (Vasari a renouvelé pour lui la légende de Giotto), il fut adopté par Squarcione. Mais s'il apprit dans l'atelier de Squarcione les rudiments de son art, il en eut la profonde et parfaite intuition auprès de Donatello. Il avait treize ans lorsque le grand sculpteur vint à Padoue; et l'on peut imaginer avec quelle émotion et quel enthousiasme il vit surgir les œuvres de la maturité d'un maître dont tout

l'art correspondait à ses secrets instincts, et lui donnait la formule de ses désirs. Il lui prit son inspiration, son décor, jusqu'à certaines de ses compositions et de ses figures; il fut initié par lui à la passion de l'antiquité, qui domina toute sa vie. Le merveilleux buste de bronze, par Sperandio



Phot. Anderson.

Fig. 422. — Le Baptême d'Hermogène. Fresque de Mantegna, aux Eremitani de Padoue.

qui surmonte le tombeau de Mantegna, à Saint-André de Mantoue, nous montre vraiment un contemporain de Sénèque; ce peintre eut l'âme et les traits d'un Romain.

Son premier retable, le premier du moins qui nous ait été conservé, le *Saint Luc* peint en 1454 pour l'église de Sainte-Justine de Padoue, est au Musée Prera de Milan. Il est composé à la façon des retables gothiques,

mais avec une noblesse tout antique des attitudes et des draperies; la grande figure de l'Évangéliste écrivant à son pupitre, au milieu des saints, de dimension moindre, debout chacun sous une arcade, est un chef-d'œuvre où l'on retrouve l'art de Piero dei Franceschi mêlé à celui des premiers peintres de Murano, mais porté au sublime sous l'influence de l'antiquité.

De cette même année 1454 date un autre tableau, la *Sainte Euphémie* du Musée de Naples. Puis, à un moment que l'on ignore, Mantegna fut occupé par un travail considérable de fresques, l'achèvement du décor d'une chapelle dans l'église des Eremitani, les Ermites augustins de Padoue. Par testament du 5 janvier 1443, le Padouan Antonio Ovetari, possesseur de cette chapelle, réservait 700 ducats d'or pour y faire peindre soigneusement, *pulchre et condecenter*, les histoires des saints Jacques et Christophe. Les héritiers s'adressèrent à Squarcione, qui répartit la besogne entre ses élèves.

Les peintures de la voûte et de la muraille du fond, percée d'une fenêtre, n'ont pas grande importance : elles comprennent les figures des *Évangélistes*, celles des *Pères de l'Église*, en quatre médaillons, celles des *Apôtres*, et un *Père Éternel* entouré de chérubins. Les histoires des deux saints sont distribuées deux par deux, en trois étages, sur les parois latérales, celles de *saint Jacques* sur la paroi de gauche, celles de *saint Christophe* sur la paroi de droite. Elles sont reliées entre elles par des cadres d'architecture feinte, où se succèdent des bouquets de feuilles et de fruits. Des guirlandes plus lourdes sont suspendues à ces cadres, et de petits génies ailés, des *putti*, s'y jouent autour de solennels écussons. Deux des histoires de *saint Jacques* sont de Niccolo Pizzolo; quatre des histoires de *saint Christophe* sont d'Ansuino de Forli et de Bono de Ferrare. Le reste, c'est-à-dire six compartiments, est l'œuvre, vraiment imposante et nouvelle, de Mantegna.

Mantegna le Romain : ainsi eût-il pu signer ses fresques des Eremitani. Mais la signature était inutile; jamais encore une vision de la Rome antique n'était apparue aussi précise aux yeux d'un admirateur fervent. Le génie de l'archéologue explique et complète celui du peintre. Dans la fresque du *Baptême d'Hermogène* (fig. 422), il n'y a guère qu'un détail où se montre l'antiquité : c'est, au fond de la cour dallée qu'entourent des portiques de marbre, l'échoppe du potier, avec ses amphores et ses coupes, d'où provient le petit vase d'eau lustrale que l'Apôtre, d'un geste si noble, verse sur la tête du néophyte humblement agenouillé. Dans la fresque suivante, qui représente *Saint Jacques devant l'empereur*, l'antiquité est l'unique inspiratrice du peintre. Les bas-reliefs de l'arc de triomphe qui encadre puissamment le fond de la scène semblent ciselés par Donatello, et le tribunal de porphyre et de marbre, où siège César entre deux assesseurs, rappelle les trônes épiscopaux que l'on voit dans l'abside des

vieilles basiliques romaines. Les mêmes scrupules d'archéologue paraissent dans le détail des costumes militaires, dans ces casques et ces cuirasses que l'on croirait provenir d'un musée, bien différents des fantaisies, parfois extravagantes dans leur magnificence, de Piero dei Franceschi.

Une singularité de la fresque suivante est de se présenter, à l'inverse des autres, en perspective plongeante : le portique ouvert au premier plan sur une rue descendante est dessiné en un raccourci rapide, et les figures, dressées sur le rebord du cadre, plafonnent à demi. Il y a là un étalage de science et peut-être une exagération. Mais la figure de *l'Apôtre conduit au supplice*, et qui s'arrête pour bénir un de ses gardiens, est d'une noblesse émouvante. On notera, dans les groupes du second plan, le jeune soldat, tête nue, qui s'appuie des deux mains sur son bouclier : il est copié d'après le *Saint Georges* de Donatello.



Phot. Alinari.

Fig. 423. — La Vierge et l'Enfant, par Mantegna ; partie centrale du retable de Saint-Zénon de Vérone.

La dernière fresque du cycle, le *Martyre de saint Jacques*, a pour décor de fond une colline que couronne un château fort. Un pan de mur ruiné, un arbre qui profile ses rameaux grêles sur le ciel bleu, se dressent au premier plan, où les acteurs du drame sont séparés de nous par une rampe rustique. Le saint, jeté à terre, les mains attachées derrière le dos, attend avec calme le coup de maillet que va lui asséner le bourreau. Cela est imprévu et saisissant, et tout l'art de Mantegna, d'expression sobre, contenue et puissante, se résume dans les lignes rigides de la composition.

Les deux fresques qui terminent le second cycle, le *Martyre de saint Christophe*, et l'*Enlèvement de son corps*, ont grandement souffert de l'humidité. C'est à peine si l'on distingue quelque trace du corps gigantesque attaché à un mur, et contre lequel, sous une treille de vigne, s'exercent les archers; et ce même corps, étendu sur le sol, n'est plus visible qu'à demi. Mais avec quelle attention, avec quel plaisir, peut-on dire, Mantegna

ne s'est-il pas ingénié à dessiner ce raccourci colossal, où il abordait, comme en se jouant, des problèmes nouveaux pour l'art italien!

Avant que fût achevé le travail des Eremitani, un événement s'était produit qui avait transformé l'existence du grand artiste : il avait épousé la fille de Jacopo Bellini, Nicolosia; il avait quitté Squarcione, non sans recevoir ses malédictions, pour passer au camp de son heureux rival. Jacopo et ses deux fils, en venant peindre au Santo de Padoue le retable de la chapelle de Gattamelata, interrompirent, sans l'avoir premédité, les destinées de la naissante école; ils lui enlevèrent son plus cher espoir. Mantegna désormais, si l'on ne peut le compter parmi les Vénitiens, n'appartient plus réellement à Padoue; il va découvrir, avec ses beaux-frères, les joies de la couleur et, autant du moins qu'il est en lui, la douceur du sentiment; il est prêt à toutes les conquêtes.



Phot. Alinari.

Fig. 424. — Saint Georges, par Mantegna.
(Académie des Beaux-Arts de Venise.)

Mais il ne faut pas oublier que trois au moins de ses œuvres les plus parfaites datent encore de ce temps-là : c'est le portrait du *cardinal Scarampi* (au Musée de Berlin), où il devance l'expressive énergie d'Antonello de Messine; c'est le fameux retable de Saint-Zénon de Vérone, et le *Saint Georges* de l'Académie de Venise.

Le retable de Saint-Zénon fut peint de 1457 à 1459. Il n'est malheureusement plus intact. Transporté à Paris en 1797, il fut restitué à Vérone sans les trois compartiments de sa prédelle. La *Madone* qui en occupe le centre a pu être considérée par le vieux Squarcione comme l'expression idéale de son enseignement; il semble que ce soit une œuvre de Donatello traduite en peinture (fig. 423). Les figures des *putti* et les médaillons antiques des bas-reliefs du trône, la stature ferme et vigoureuse de la Mère et de l'Enfant, le caractère vivant et naturel des petits anges qui chantent en s'accompagnant d'instruments de musique, tout cela est du

pur Donatello, tandis que le tapis d'Orient, la lampe et les guirlandes de fruits, sans parler de l'harmonie un peu rude des couleurs, rappellent les accessoires chers à Squarcione. Des scènes païennes sont comme ciselées aux pilastres devant lesquels se groupent majestueusement les huit saints des volets. Les trois compartiments de la prédelle, *Jésus au jardin des Oliviers*, le *Calvaire* et la *Résurrection*, répartis entre le Musée de Tours et celui du Louvre, ont une beauté tragique surprenante dans une minutie d'exécution digne de la miniature. Le *Calvaire* surtout, que le Louvre a gardé, demeure l'une des œuvres les plus noblement émouvantes du maître, avec des formes impeccables, sous une lumière d'une merveilleuse limpidité.

Le charmant *Saint Georges* de l'Académie de Venise, si jeune sous sa lourde armure, si fièrement appuyé à sa lance brisée dont le tronçon a transpercé le dragon couché à ses pieds sur le sol, doit être contemporain des saints debout aux volets du retable de Vérone; il semble bien que Dürer l'ait connu et s'en soit inspiré (fig. 424).

Mantegna a Mantoue. — Mantegna cependant allait quitter Padoue. Depuis quelque temps le marquis Louis III de Gonzague le suppliait de venir s'installer à Mantoue; il lui offrait une maison, le froment et le bois, avec un salaire mensuel de quinze ducats. Ce fut vers la fin de 1459 que l'artiste se rendit aux instances du prince, non sans hésiter, non sans revenir sur ses pas; cependant il se laisse tenter, et voici que toute sa vie appartient désormais au service des Gonzague.

Son temps et son génie seront gaspillés un peu despotiquement; le marquis lui fera diriger ou surveiller la décoration de ses châteaux, de ses résidences de chasse; il l'enverra en ambassade à Florence; mais il lui commandera aussi des cartons de tapisseries, des portraits; surtout il le fera travailler au vieux Château, où une chambre, la *Camera degli Sposi*, conserve encore tout un revêtement de fresques suffisantes, malgré leurs dommages, à immortaliser un artiste.

Ces fresques, commencées peut-être en 1465, étaient terminées en 1474, l'année du mariage de Barbe de Gonzague avec le duc de Wurtemberg. Non que la chambre décorée par Mantegna fût destinée aux nouveaux époux; il est plus vraisemblable qu'elle dut servir de salle à manger. Cette grande pièce rectangulaire, éclairée par d'étroites fenêtres, a un aspect triste; deux des murailles — décorées de draperies en trompe-l'œil — demeurent dans l'ombre; mais les deux autres, à côté et au-dessus des portes dont elles sont percées, sont tout illuminées des peintures de Mantegna.

Au tympan de la porte du milieu, et en face de la fenêtre, des génies aux ailes de papillon soulèvent dans les airs un cartouche qui contient la

dédicace de l'œuvre au marquis Louis et à Barbe sa femme, par leur peintre André Mantegna de Padoue (*suus Andreas Mantinia Patavus opus hoc tenue ad eorum decus absolvit*). Un rideau se replie sur un paysage où se dresse une tour assez bizarre. Mais quelle grâce dans ces petits corps de *putti* qui se détachent sur un ciel nuageux, laissant deviner, un siècle par avance, le charme de Veronèse (fig. 425)!

La porte est encadrée par une vaste fresque, l'*Arrivée du cardinal François de Gonzague chez son père*. Ce sont des portraits magnifiques, mais un peu froidement juxtaposés, comme ils le seront aux fresques de Ghir-




Phot. Alinari.

Fig. 425. — Génies soutenant une cartouche. Fresque de Mantegna, au château de Mantoue.

landajo et de Melozzo da Forli. On sent que les physionomies ont été étudiées avec un soin patient et une conscience de primitif; et cette conscience n'apparaît pas moindre dans la fresque de gauche, où le cheval et les chiens du marquis nous sont présentés tenus en laisse par les valets. Un paysage aux rochers surplombants (dont l'invention sera prise à Mantegna par Dürer) soutient somptueusement la simplicité de la composition.

L'autre paroi est tout occupée par une seule fresque, destinée à commémorer *Louis de Gonzague, sa famille et sa cour*. Une haute cheminée au milieu de cette paroi offrait une difficulté que l'artiste a ingénieusement tournée en transformant sa tablette, par un arrangement de perspective, en plancher d'une salle où, sur la droite, des marches donnent accès. Sur ces marches, des serviteurs montent et descendent. Dans la salle, dont un rideau glissant sur une tringle nous montre l'intérieur, le marquis, assis dans un fauteuil, se retourne pour donner un ordre à un intendant; la

marquise est auprès de lui, ayant à ses côtés ses enfants, ses servantes, sa naine; elle regarde avec placidité son seigneur et maître (fig. 426), et le tout forme vraiment le plus fidèle et curieux tableau que l'on puisse voir de la vie seigneuriale dans l'Italie de la Renaissance.

Le plafond est plus surprenant encore. C'est une voûte arrondie, dont les retombées déterminent des segments réguliers qui aboutissent à un *oculus* central. Tout le décor en est de grisailles rehaussées d'or, imitant à la perfection des bas-reliefs de stuc. Huit médaillons encadrés de lauriers enferment les bustes des Césars romains, et de petites compositions païennes, la *Vie d'Orphée* et les *Travaux d'Hercule*, s'insèrent dans les intervalles. Au centre du plafond, une ouverture circulaire, que borde une balustrade de marbre, montre le ciel, où glissent des nuages lumineux. A cette balustrade se penchent des visages de femmes, des servantes, une négresse, qui regardent en bas et rient; un paon se dresse orgueilleusement; une caisse de fleurs est posée en équilibre, et des *putti* ailés et nus se jouent sur le rebord (Raphaël copiera l'un d'eux dans sa *Madone de saint Sixte*). C'est une vision inattendue et joyeuse, une fête où éclate déjà l'esprit de Véronèse et de Tiepolo (fig. 427).



Phot. Alinari.

Fig. 426. — La marquise Barbe de Gonzague et ses enfants. Détail d'une fresque de Mantegna, au château de Mantoue.

Louis de Gonzague, pour témoigner à son peintre toute sa satisfaction, lui fit don d'un terrain, où il se mit à construire. Ce fut, pour l'irascible artiste, l'occasion d'innombrables ennuis. Il était déjà en procès avec des voisins au sujet d'un jardin fruitier contenant un cognassier superbe; dans combien de ses tableaux n'a-t-il pas peint ce bel arbre, ou tout au moins ses fruits d'or! Désormais il a des soucis de propriétaire; un peu âpre au gain peut-être, il tourmente l'excellent marquis de ses réclamations. Mais Louis meurt en 1478, et son fils Frédéric lui succède, continuant sa

protection au maître dont on se dispute de tous côtés les œuvres. Enfin, en 1484, après la mort de Frédéric, le prince Jean-François, dont l'extrême jeunesse a d'abord inquiété Mantegna, le prend à son tour en amitié, avant que son mariage avec Isabelle d'Este, en 1490, ait transformé la petite cour de Mantoue en un charmant cénacle des lettres et des arts.

Ce fut dans cette dernière période de sa vie que le vieil artiste termina une de ses importantes séries décoratives, le *Triomphe de Jules César*, neuf grandes toiles, peintes à la détrempe pour le théâtre du Château. Acquises par Charles I^er^ d'Angleterre, en 1630, après le sac de Mantoue, presque ruinées, cruellement repeintes, elles sont aujourd'hui parmi les collections du château de Hampton-Court. Pour juger de leur style primitif, il faut connaître les gravures au burin que l'artiste nous a laissées du même sujet, mais avec une composition très différente. Jamais pareil déploiement d'archéologie ne fut tenté; les batailles de Piero dei Franceschi ne sont qu'enfantillages au prix de cette prodigieuse orgie de dépouilles romaines : enseignes, aigles, étendards, torches flambantes, trophées d'armes, vases, statues, rameaux d'olivier et de laurier, tout cela flotte, s'agite, chatoie au-dessus de l'immense cortège de soldats, de musiciens, de prisonniers, parmi les chevaux, les bœufs du sacrifice, les éléphants majestueux qui précèdent le char au sommet duquel, assis, une grande palme à la main, et couronné par le génie de la Victoire, Jules César, tranquille et souriant, contemple l'écusson présenté par un page où étincellent les trois mots de son triomphe : *Veni, vidi, vici.*



Phot. Alinari.

FIG. 427. — Détail d'un plafond peint à fresque par Mantegna, au château de Mantoue.

Ces peintures romaines, plusieurs fois interrompues et reprises, ne furent menées à terme qu'en 1492, après que Mantegna eut passé deux années à Rome, où l'avait appelé le pape Innocent VIII. Il ne subsiste rien, pas même un dessin, des fresques dont il avait orné, au Vatican, la

chapelle du Belvédère; le pape Pie VI, pour organiser son Musée d'antiques, eut la barbarie d'anéantir les chefs-d'œuvre commandés par son prédécesseur. On voyait dans la chapelle de Mantegna l'*Histoire de saint Jean Baptiste* et l'*Enfance du Christ*, et des figures d'*apôtres*, de *saints* et de *Vertus*. Au-dessus du maître autel, raconte Vasari, était représenté le *Baptême du Christ*, avec un grand nombre de figures en des attitudes très vivantes. Parmi ceux qui se déshabillaient pour être baptisés à leur tour,



Phot. Anderson.

FIG. 428. — Le Christ mort. Peinture de Mantegna.
(Musée Brera de Milan.)

on en voyait un qui faisait un effort très violent pour retirer ses chausses collées aux jambes par la sueur; fantaisie qui émerveillait tous les visiteurs de cette chapelle. « Et l'on dit que ce pape, pour les nombreuses occupations qu'il avait, ne donnait pas d'argent à Mantegna aussi souvent qu'il en aurait eu besoin, et que, pour cela, peignant en ce travail quelques Vertus en camaïeu, il y fit entre autres l'Économie. Et donc un jour le pape étant allé voir l'ouvrage, demanda à André quelle figure était celle-là; à quoi répondit André : c'est l'Économie. Et le pontife répliqua : Si tu veux qu'elle soit en bonne compagnie, mets à côté d'elle la Patience. Le peintre comprit ce que par là voulait dire le Saint Père, et plus jamais ne souffla mot. »

De cette longue période de travail qui s'étend depuis l'installation de l'artiste à Mantoue jusqu'à sa mort, c'est-à-dire durant près d'un demi-siècle, il reste de nombreux tableaux. Un des plus anciens est le beau triptyque du Musée des Offices, aux figures menues et précises comme celles de la prédelle du retable de Saint-Zénon : l'*Adoration des Mages* y occupe le panneau central; la *Circoncision* et l'*Ascension*, les deux volets. Il y a dans les superbes figures de la *Circoncision* quelque chose de hiératique et presque byzantin, mais uni à une beauté si parfaite d'expression et de forme, que l'on se croirait en présence d'un chef-d'œuvre grec pénétré de sentiment chrétien.

La *Mort de la Vierge*, du Musée du Prado, à Madrid, a été peinte aussi dans les premiers temps du séjour à Mantoue; c'est le lac de Mantoue que l'on aperçoit par la large baie sur laquelle se profilent les têtes des Apôtres, réunis autour du lit où repose la morte au visage tout émacié.

D'autres toiles sont plus difficiles à dater. Il y a évidemment une assez grande distance entre l'exécution des deux peintures qui représentent *Saint Sébastien* percé de flèches, l'une au Musée de Vienne, l'autre en France, dans l'église du petit village d'Aigueperse. Ici et là, le martyr agonise, adossé à une colonne antique, parmi des ruines; mais l'athlète d'Aigueperse est d'une beauté infiniment supérieure, et jamais Mantegna n'a peint de plus splendides débris d'architecture; on sent, dans le tableau d'Aigueperse, qu'il vient d'étudier avec passion les ruines romaines.

Il y a, de l'époque de sa maturité, toute une série de nobles et florissantes *Madones* et de *Saintes Familles* qu'il serait fastidieux de décrire (*Madones* des Musées Brera et Poldi-Pezzoli de Milan, des Uffizi de Florence, du Musée de Bergame, de la National Gallery de Londres; *Saintes Familles* du Musée de Dresde et de la collection Mond à Londres; *Adoration des bergers* de Downton Castle, en Angleterre; *Présentation au Temple* du Musée de Berlin). Mais deux œuvres de la fin de sa carrière mériteraient une étude minutieuse : c'est, au Musée du Louvre, la grande *Madone de la Victoire*, l'ex-voto qu'il peignit en 1495 pour le marquis de Gonzague — il y est revenu quelque peu aux traditions de Squarcione, mais avec quelle majesté et quelle autorité! — et c'est, au Musée Brera, l'étonnant *Christ mort*, vu dans le raccourci le plus audacieux (fig. 428); détrempe rapide sur toile, à peine plus qu'un dessin, où subsiste l'émotion tragique dans le triomphe d'une invraisemblable perspective.

Jamais l'invention de Mantegna ne fut plus active et plus riche qu'aux dernières années de sa longue carrière. En l'absence du marquis François, Isabelle d'Este ne l'oublie point; elle l'associe à ses projets, grands ou charmants, de poésie et d'art. Lorsqu'elle a l'idée — qui malheureusement ne fut point réalisée — d'élever un monument à Virgile, c'est à Mantegna qu'elle demande un dessin, que possède le Louvre. Et le Louvre,



Phot Anderson

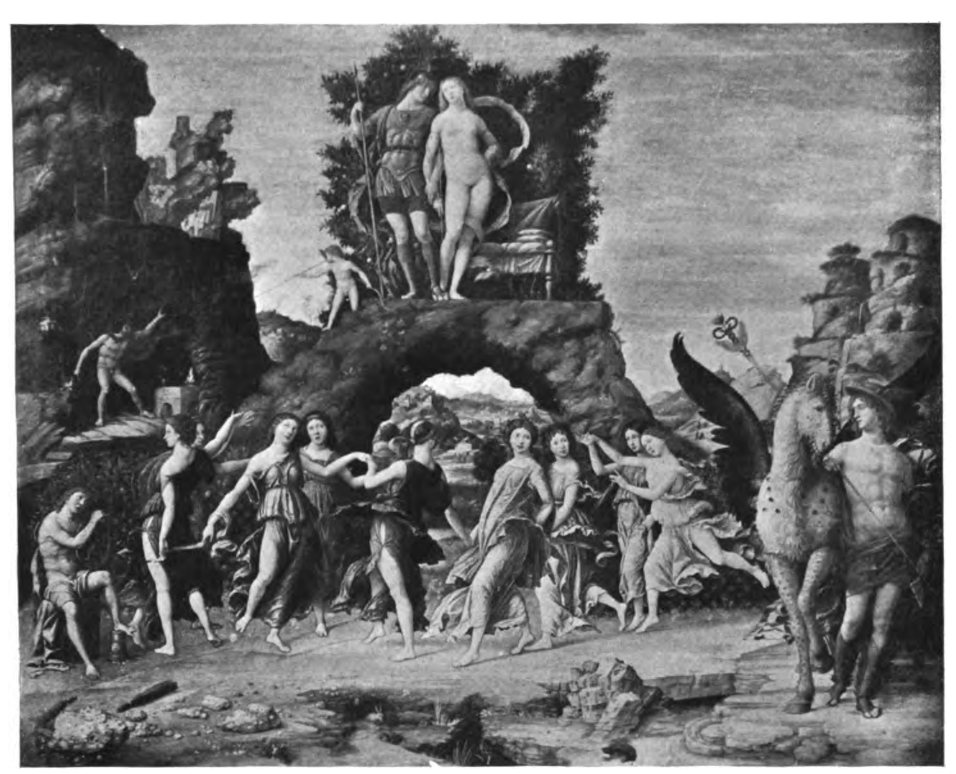
ANDREA MANTEGNA _ LA CIRCONCISION
(Galerie des Offices a Florence)



Librairie Armand Colin Paris

près de la *Madone de la Victoire*, est fier de pouvoir montrer les chefs-d'œuvre qui ornèrent jadis, parmi d'admirables boiseries peintes et dorées, un des cabinets de la marquise, *la Sagesse victorieuse des Vices* et *le Parnasse*.

Le premier de ces tableaux présente une allégorie quelque peu difficile et bizarre : le cortège de monstres estropiés et difformes qui s'enfonce dans un étang, poursuivi par Minerve et ses nymphes, déconcerte par son



Phot. Giraudon.

Fig. 429. — Le Parnasse. Peinture de Mantegna.
(Musée du Louvre.)

étrangeté, malgré la beauté du décor et, derrière l'architecture savante des arceaux de feuillage, l'éclat des falaises rocheuses où rougeoient les reflets du soleil couchant. Mais *le Parnasse* est une des plus gracieuses merveilles de l'art italien (fig. 429). Au sommet d'une arcade de rochers, devant un rideau de verdure, Vénus nue est debout, contemplée amoureusement par Mars; à leurs pieds, un petit Amour agace d'une sarbacane Vulcain, qui sort furieux de sa forge. Dans la prairie que borde une haie de lauriers et d'orangers, les Muses dansent aux sons de la lyre d'Apollon, et Mercure, son grand caducée en main, s'appuie au flanc de Pégase, enguirlandé de pierres précieuses et qui piaffe en ouvrant ses ailes. Ce tableau de félicité païenne n'a rien des voluptés un peu languissantes et

troubles que Botticelli y eût introduites; il respire la santé; il chante l'harmonie des lignes dans la lumière. On y relèvera peut-être une erreur du patient ouvrier, qui a donné à son Apollon la taille d'un enfant, en disproportion avec les Muses toutes voisines, ces Muses aux formes parfaites, dont Poussin s'enthousiasmera. Mantegna, dans une de ses plus belles estampes, les a représentées une seconde fois, avec un rythme différent, au temps où il gravait ses étonnantes compositions mythologiques, les bacchanales et les combats de dieux marins, ravivant, à un demi-siècle de distance, l'inspiration classique de son maître Donatello.

Un *Triomphe de Scipion*, camaïeu imitant le bas-relief (à la National Gallery de Londres), est la dernière œuvre, avec un *Comus* qu'il ne put qu'ébaucher, du vieil artiste tout conquis à l'humanisme. Il mourut tristement, le 13 septembre 1506, abandonné à demi de l'insoucieuse marquise qui avait obtenu des trésors de son génie; et il fut inhumé à Saint-André de Mantoue. Une grille y défend contre les curiosités indiscrètes la petite chapelle décorée par ses soins, où depuis quatre cents ans le bronze de Sperandio semble de ses yeux farouches défier l'avenir.

L'ÉCOLE DE FERRARE : COSIMO TURA ET FRANCESCO COSSA. — Isabelle d'Este, au moment où elle quittait Ferrare pour Mantoue, y laissait bien des richesses. Les princes d'Este, Nicolas, Lionel, immortalisé par Pisanello, Borso, Hercule Ier, surent attirer et retenir des artistes. De cette ruche bourdonnante et confuse qu'était l'atelier de Squarcione à Padoue, des peintres essaimèrent à Ferrare et à Bologne. Bono et Stefano de Ferrare revinrent dans leur ville natale munis des rudes leçons du Padouan; et, tandis que Marco Zoppo se fixait à Bologne, Cosimo Tura et Francesco Cossa tempéraient l'enseignement de Squarcione par l'imitation de Piero dei Franceschi et de Mantegna.

Le monument le plus précieux pour l'étude des débuts de l'art ferrarais est le palais Schifanoia, dont le nom se traduirait assez exactement par Sans-Souci. Piero dei Franceschi vint y peindre des fresques dont rien n'a subsisté; mais, en 1840, on a retrouvé sous le badigeon tout le décor d'une grande salle, décor infiniment curieux, peint de 1465 à 1470, où les images allégoriques se combinent avec des scènes, au jour le jour, de la vie du duc Borso. Il y a, sur deux parois, trois zones surperposées de peintures, en compartiments d'assez petites dimensions : ceux du haut représentant chacun le triomphe d'une divinité; ceux du milieu, les signes du zodiaque auxquels correspondent ces triomphes, et ceux du bas, les tableaux familiers de la vie de la cour. C'est ainsi que le signe du *Bélier*, qui exprime le mois de mars, s'accompagne d'un *Triomphe de Minerve*, dont le char s'avance entre une assemblée de magistrats et de poètes et un atelier de femmes occupées à tisser (fig. 430); en bas, le duc Borso administre la

justice, et part pour la chasse. Le *Triomphe de Vénus*, parmi des groupes d'amoureux, s'accorde avec le signe du *Taureau*, et avec un tableau pittoresque où l'on voit le duc, revenu de la chasse, qui plaisante avec son bouffon, et lui donne une pièce de monnaie (fig. 431). Viennent ensuite les *Triomphes d'Apollon, de Mercure, de Jupiter, de Cérès* et *de Vulcain*, avec les signes respectifs des *Gémeaux*, du *Cancer*, du *Lion*, de la *Vierge* et de la *Balance*, et des tableaux représentant la réception par Borso de diverses ambassades.

On a souvent attribué à Cosimo Tura l'ensemble de ces fresques dont une partie cependant, par son caractère plus souple et naturel, décèle une



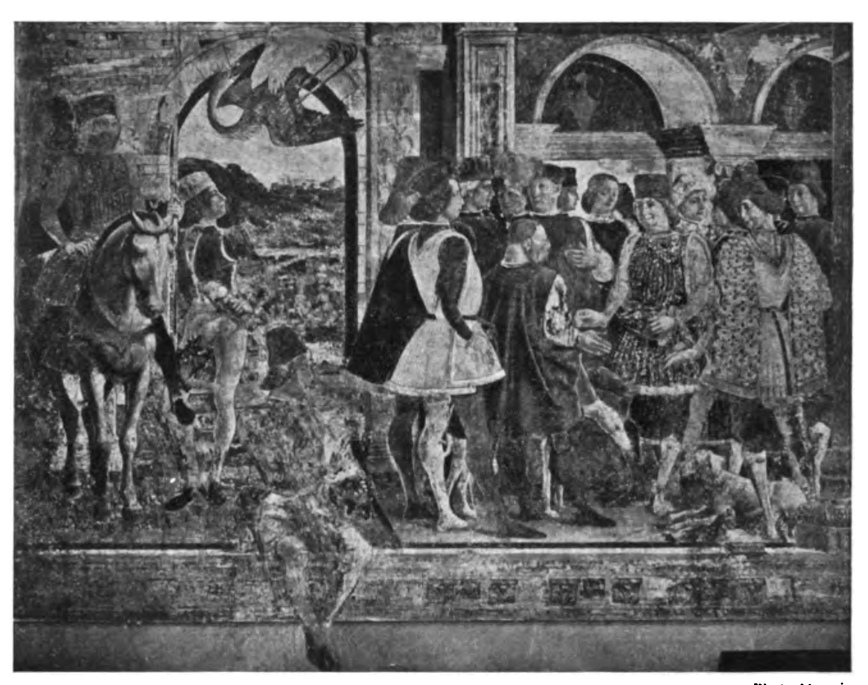
Phot. Alinari

Fig. 430. — Le Triomphe de Minerve. Fresque de Francesco Cossa (Palais Schifanoia, Ferrare).

autre main, celle de Francesco Cossa. Tura (1432?-1495), peintre officiel de la cour d'Este, comme Mantegna le fut de la cour de Mantoue, est un dessinateur sévère et un coloriste violent jusqu'à la barbarie. Ses tableaux de la cathédrale de Ferrare, l'*Annonciation* et *Saint Georges*, sa *Pietà* du Musée Correr de Venise, son grand retable du Musée de Berlin, où la *Madone* trône entre *sainte Catherine* et *sainte Apollonie*, *saint Augustin* et *saint Jérôme*, combinent l'imitation de Piero dei Franceschi avec celle de Mantegna, du moins dans ses premières œuvres. Une de ses peintures les plus considérables, le retable de la famille Roverello, jadis dans une chapelle de San Giorgio de Ferrare, a été morcelée et dispersée. Le panneau central, une *Madone entourée d'anges*, est à la National Gallery de Londres; un des volets, *l'Évêque Lorenzo Roverello présenté par deux saints*, appartient à la galerie Colonna de Rome; la partie supérieure, de forme cintrée, la *Pietà*, est au Louvre. Cette *Pietà*, peut-être la peinture la meilleure et la plus personnelle de Tura, moins précieuse d'exécution que les œuvres analogues de Crivelli, nous oblige à classer le fondateur de l'école ferra-

raise parmi les artistes de troisième rang, un peu plus haut que Squarcione, mais au-dessous des maîtres de Murano.

Francesco Cossa fut, au palais de Schifanoia, le collaborateur fort mal rétribué de Tura. Cependant il lui est supérieur pour l'invention et l'exécution, tout en gardant encore dans ses peintures quelque chose d'un peu revêche et forcé, qui est bien, avec un coloris rougeâtre et métallique, la marque de l'école ferraraise. Ses fresques du palais Schifanoia, consacrées aux mois de mars, d'avril et de mai, sont joyeuses et familières



Phot. Alinari.

Fig. 431. — Le duc Borso d'Este et son bouffon. Fresque de Francesco Cossa (Palais Schifanoia, Ferrare).

à la façon de celles de Benozzo Gozzoli et de Pinturicchio; un sentiment sincère de la vie rustique s'y mêle à la fantaisie des riches architectures et des beaux costumes. Dans le *Départ de Borso pour la chasse*, il y a un coin de campagne, avec quelques maisons et une petite église, et quatre ou cinq paysans occupés à tailler et greffer une vigne, qui est de l'observation la plus franche et vivante. On peut en rapprocher le très beau tableau acquis en 1894 de Bardini, à Florence, pour le Musée de Berlin, l'*Automne*. C'est une paysanne robuste, qui s'appuie sur une bêche, et porte sur l'épaule une houe avec un rameau de vigne tout chargé de raisin. Sa grande silhouette, aussi noble que celle d'une héroïne antique, emplit tout le cadre, au fond duquel s'étend un fin paysage, avec une ville, des routes, des collines. L'*Automne* faisait partie d'une série de tableaux allégoriques (représentant peut-être les Saisons) qui décoraient une salle

de justice à Ferrare. Cossa s'y montre tout pénétré de l'inspiration de Piero dei Franceschi et de Mantegna, et pour une fois vraiment leur égal. Il est moins heureux dans les tableaux de dévotion; sa *Madone* entre *saint Pétrone* et *saint Jean*, de la Pinacothèque de Bologne, est ennuyeuse et vulgaire; quant à sa grande fresque de la « Madonna di Baracano », dans la même ville, elle demeure tout au moins intéressante par les portraits de Giovanni Bentivoglio et de sa femme, agenouillés aux pieds de la Vierge. Cossa, favorablement accueilli à Bologne, n'y a pas laissé que des peintures, il y a composé des vitraux (à San Giovanni in Monte). Il mourut, croit-on, vers 1480. Ses successeurs à Ferrare et à Bologne, Ercole de' Roberti et Lorenzo Costa, appartiennent à la génération qui inaugure le XVIᵉ siècle, et dont le prochain volume étudiera les œuvres et l'influence.

## BIBLIOGRAPHIE

Pour les ouvrages généraux, les recueils de documents et les revues, voir la *Bibliographie* du tome II, ch. IV, p. 457, et ch. IX, p. 915. Consulter aussi : *Le opere di Giorgio* VASARI, ed. MILANESI, t. II et III, Florence, 1873. — CAVALCASELLE e CROWE, *Storia della pittura in Italia*, 11 vol., Florence, 1875-1908. — MÜNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, t. I et II, Paris, 1889-1891. — S. REINACH, *Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance*, t. I et II, Paris, 1905-1907; *Apollo, Histoire générale des arts plastiques*, 5ᵉ éd., Paris, 1908. — C. BAYET, *Précis d'histoire de l'art*, nouv. éd., Paris, 1907. — PASTOR, *Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance*, 4ᵉ éd., t. I-III, Fribourg-en-Brisgau, 1899-1901. — A. PÉRATÉ, *Les papes et les arts*, dans *Le Vatican, les papes et la civilisation*, nouv. éd., Paris, 1901. — E. BERTAUX, *Rome, des Catacombes à Jules II*, Paris, 1905.

**La peinture en Toscane et en Ombrie dans la première moitié du XVᵉ siècle.** — BERENSON, *Quelques peintures méconnues de Masolino da Panicale* (*Gazette des Beaux-Arts*, février 1902, p. 89-99). — SCHMARSOW, *Masaccio-Studien*, Cassel, 1895-1900. — *Ricordo delle onoranze rese a Masaccio in San Giovanni di Valdarno nel di XXV ottobre MCMIII*, Florence, 1903. — MARCHESE, *San Marco, Convento dei Padri Predicatori in Firenze, illustrato ed inciso principalmente nei dipinti del B. Giovanni Angelico*, Florence, 1853; — *Memorie dei piu insigni Pittori, Scultori ed Architetti domenicani*, 4ᵉ éd., 2 vol., Bologne, 1878. — CARTIER, *Vie de Fra Angelico de Fiesole*, Paris, 1857. — FÖRSTER, *Leben und Werke des Fra Giovanni Angelico da Fiesole*, Regensburg, 1859. — GOODWIN, *Life of Fra Angelico*, Londres, 1861. — DOBBERT, *Fra Angelico* (dans *Kunst und Künstler* de DOHME, livr. 58 et 59), Leipzig, 1878. — PHILLIMORE, *Fra Angelico*, Londres, 1892. — BEISSEL, *Fra Angelico, sein Leben und seine Werke*, Fribourg-en-Brisgau, 1895 (trad. par HELBIG, Lille, 1898). — TUMIATI, *Frate Angelico, studio d'arte*, Florence, 1897. — H. SCHRŒRS, *Studien zu Giovanni da Fiesole* (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1898). — SUPINO, *Beato Angelico*, Florence, 1898. — NIEUWBARN, *Fra Angelico*, Leyde, 1901. — LANGTON, *Fra Angelico*, 2ᵉ éd., Londres, 1902. — H. COCHIN, *Le bienheureux Fra Angelico de Fiesole*, Paris, 1906. — WINGENROTH, *Angelico da Fiesole*, Bielefeld, 1906. — MARY LOGAN, *L'Exposition d'ancien art ombrien à Pérouse* (*Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1907). — A. PÉRATÉ, *L'Exposition d'ancien art ombrien à Pérouse* (*Les Arts*, novembre 1907). — VASARI, *Le Vite*, I, *Gentile da Fabriano e il Pisanello*, edizione critica di Ad. VENTURI, Florence, 1896. — A. COLASANTI, *Gentile da Fabriano*, Bergame, 1908. — Sur les PEINTRES DE SIENNE, voir tome II, p. 916.

**Les écoles du Nord de l'Italie dans la première moitié du XVᵉ siècle.** — CROWE and CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy*, 2 vol., Londres, 1871. — B. BERENSON, *The Venetian painters of the Renaissance*, New-York, 1895. — LIONELLO VENTURI, *Le Origini della pittura veneziana, 1300-1500*, Venise, 1907. — LAUDEDEO TESTI, *La Storia della Pittura Veneziana*, I, *Le origini*, Bergame, 1909. — P. MOLMENTI, *La peinture vénitienne*, Florence, 1904; — *La storia di Venezia nella vita privata*, 3 vol., Bergame, 1905-1908. — P. SCHUBRING, *Altichiero und seine Schule*, Leipzig, 1898. — C. RICCI, *Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni*,

2 vol., Florence, 1908. — V. Goloubew, *Les dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum*, t. II, Bruxelles, 1908. — G. F. Hill, *Pisanello*, Londres, 1905. — J. de Foville, *Pisanello et les médailleurs italiens*, Paris, 1908.

**La peinture en Toscane, à Rome et en Ombrie vers le milieu et dans la seconde moitié du XVe siècle.** — Berenson, *The Florentine painters of the Renaissance*, 2e éd., New-York, 1904; — *Drawings of the Florentine painters*, 2 vol., Londres, 1903; — *The study and criticism of italian art*, 2 vol., Londres, 1901-1903. — C. Lœser, *Paolo Uccello* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1898). — W. Waldschmidt, *Andrea del Castagno*, Berlin, 1900. — J. P. Richter, *Italian Art in the National Gallery*, Londres, 1883; — *Lectures on the National Gallery*, Londres, 1898. — Supino, *Fra Filippo Lippi*, Florence, 1902. — Edw. C. Strutt, *Fra Filippo Lippi*, Londres, 1901. — Wingenroth, *Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli*, Heidelberg, 1897. — W. Weisbach, *Francesco Pesellino*, Berlin, 1901. — Berenson, *Alesso Baldovinetti et la nouvelle Madone du Louvre* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898, II, p. 39-54). — E. Londi, *Alesso Baldovinetti*, Florence, 1907. — Steinmann, *Ghirlandajo*, Bielefeld, 1897; — *Die Sixtinische Kapelle*, t. I, Munich, 1902. — H. Hauvette, *Ghirlandaio*, Paris, 1907. — Berenson, *Alunno di Domenico* (*Burlington Magazine*, 1903). — Mackowsky, *Verrocchio*, Bielefeld, 1901. — Maud Cruttwell, *Verrocchio*, Londres, 1904. — M. Reymond, *Verrocchio*, Paris, 1906. — J. Mesnil, *Les figures des Vertus de la Mercanzia* (*Miscellanea d'Arte*, 1903, p. 43). — Berenson, *Due quadri inediti a Staggia* (*Rassegna d'Arte*, 1904, p. 9). — Maud Cruttwell, *Antonio Pollaiuolo*, Londres, 1907. — Crowe, *Sandro Botticelli* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1886). — H. Ulmann, *Sandro Botticelli*, Munich, 1893. — Steinmann, *Botticelli*, Bielefeld, 1897. — Plunkett, *Sandro Botticelli*, Londres, 1900. — Supino, *Sandro Botticelli*, Florence, 1900. — Streeter, *Botticelli*, Londres, 1903. — J. Cartwright, *Sandro Botticelli*, Londres, 1904. — Ch. Diehl, *Botticelli*, Paris, 1906. — Lippmann, *Die Zeichnungen des Sandro Botticelli zur Gœttlichen Komœdie*, Berlin, 1885-1887. — J. Strzygowski, *Die acht Zeichnungen von Sandro Botticelli zur Dantes Gœttlichen Komœdie im Vatican*, Berlin, 1887. — A. Pératé, *Dessins inédits de Botticelli pour illustrer l'*Enfer *de Dante* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1887). — H. Horne, *Botticelli*, Londres, 1908. — Berenson, *Amico di Sandro* (*Gazette des Beaux-Arts*, juin et juillet 1899). — Mackowsky, *Jacopo del Sellaio* (*Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen*, 1899). — Supino, *Les deux Lippi*, Florence, 1904. — Waters, *Piero della Francesca*, Londres, 1901. — F. Witting, *Piero dei Franceschi*, Strasbourg, 1898.—Schmarsow, *Melozzo da Forli*, Stuttgart, 1886.

**La peinture vénitienne et les influences étrangères. Écoles de Padoue et de Ferrare.** — Ivan Lermolieff (Morelli), *Le opere di maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologne, 1886. — Cantalamessa, *Artisti Veneti nelle Marche* (*Nuova Antologia*, 1892, vol. CXXV, p. 401 et suiv.). — G. Mac Neil Rushforth, *Carlo Crivelli*, Londres, 1900. — Gronau, *Die Quellen der Biographie des Antonello da Messina* (*Repertorium*, 1897). — La Corte Cailler, *Antonello da Messina* (*Archivio stor. Messinese*, 1903, p. 332). — G. di Marzo, *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti* (*Documenti per servire a la storia della Sicilia*, 1903). — H. Stein, *Antonello de Messine* (*Gazette des Beaux-Arts*, janv. 1909). — J. Cartwright, *Mantegna and Francia*, Londres, 1881. — P. Mantz, *Mantegna* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1886, 2e Pér., t. XXXIII et XXXIV). — A. Thode, *Mantegna*, Bielefeld, 1897. — Ch. Yriarte, *Mantegna*, Paris, 1901. — Maud Cruttwell, *Andrea Mantegna*, Londres, 1901. — P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, Berlin, 1902. — G. Gruyer, *L'Art ferrarais à l'époque des princes d'Este*, 2 vol., Paris, 1897.

LIVRE VIII

# LA PEINTURE ET LA SCULPTURE ESPAGNOLES

## AU XIV[e] ET AU XV[e] SIÈCLE JUSQU'AU TEMPS DES ROIS CATHOLIQUES

# CHAPITRE XI

# LA PEINTURE ET LA SCULPTURE ESPAGNOLES AU XIV^E ET AU XV^E SIÈCLE JUSQU'AU TEMPS DES ROIS CATHOLIQUES[1]

## LA PEINTURE EN ESPAGNE AU XIV^e ET AU XV^e SIÈCLE

La fin des premières influences françaises. — La peinture espagnole, de même que la miniature, avait été au XIII^e siècle un prolongement de l'art français. L'expansion de cet art vers le Sud atteignit les dernières limites des royaumes chrétiens. Séville l'adopta, au lendemain de la *Reconquista*, et le fit sien. Vers la fin du siècle, un groupe de miniaturistes, établis sans doute dans l'Alcazar royal, enluminèrent abondamment les manuscrits des œuvres d'Alphonse X le Savant. Le plus grand et le plus riche de ces manuscrits est celui des *Cantigas* en l'honneur de la Vierge, conservé à la Bibliothèque de l'Escurial; les miniaturistes qui se sont succédé pour illustrer l'énorme volume, s'inspiraient manifestement de modèles parisiens, dont ils ont su conserver l'élégance nerveuse; mais ils se souvenaient, à l'occasion, des miniatures de chroniques musulmanes, et ils savaient regarder autour d'eux, dans la rue et dans les maisons. Ces vignettes, fidèles transcriptions des historiettes qui font intervenir la Vierge dans les scènes les plus populaires et parfois les plus scandaleuses, forment un tableau pittoresque et bigarré au possible de la vie andalouse; courtisans, moines, religieuses, juifs et mores y sont pris sur le vif avec une

1. Par M. Émile Bertaux.

verve spirituelle qui fait de ce manuscrit un premier et charmant essai de réalisme « sévillan », — plus de trois siècles avant les maîtres.

La peinture monumentale n'a pas laissé à Séville une œuvre qui puisse être comparée à ce petit monde de figurines. Trois vieilles images de la Vierge debout avec l'Enfant se sont conservées sur les murs de trois églises. Les traditions pieuses font remonter ces peintures, par delà la conquête musulmane, jusqu'au temps des Wisigoths. La fameuse *Virgen de la Antigua* est un morceau de la mosquée dont saint Ferdinand fit la cathédrale de Séville. Replacée dans la cathédrale neuve, avec le pan de mur qui la portait, elle a été complètement repeinte. La Vierge, sculpturale sous ses draperies toutes blanches, a la tête couverte d'un voile, à la manière des Vierges byzantines; mais les plis curvilignes du manteau et le « hanchement » léger sont visiblement imités des modèles français. La peinture originale n'était pas antérieure au XIV^e siècle : elle devait être à peu près contemporaine de la *Virgen de Rocamador*, peinte sur une paroi, dans l'église de San Lorenzo. Ici le style du modèle est reconnaissable, malgré les repeints, jusque dans les traits menus de la Vierge et sur les visages des anges volants qui soutiennent sa couronne. Cependant le nom du pèlerinage français et celui de Notre-Dame sont écrits en castillan; c'est un Espagnol qui a gravé l'inscription en gothique cursive et qui a incisé dans la pierre les ornements du nimbe et du manteau, avant de les dorer. La mieux conservée et la plus française des trois grandes Vierges peintes de Séville est celle de San Ildefonso, la *Virgen del Coral*. Le visage est très fin, avec de grands yeux en amande; les mains longues et nerveuses. Le corps est si violemment rejeté à gauche par le hanchement forcé qu'il semblerait cassé, s'il n'était comme soutenu par les plis ondés du manteau.

Tandis que les traditions de la peinture française se maintiennent à Séville, des peintres français continuent d'aller travailler en Navarre, comme au XIII^e siècle (voir t. II, 1^re Partie, p. 418). Leur œuvre est encore représentée dans le cloître de la cathédrale de Pampelune par des silhouettes au trait et des taches claires. A côté d'un *Arbre de Jessé*, dont les figurines ont la svelte souplesse du dessin français, une suite de scènes de la *Vie de la Vierge*, qui décore le tombeau d'un évêque mort en 1364, montre les architectures légères et les couleurs gaies des fresques siennoises : c'est l'art italien d'Avignon, traduit par des mains françaises, qui passe les Pyrénées.

La peinture de style siennois dans le royaume d'Aragon. — Dès la première moitié du XIV^e siècle, la peinture italienne, toute brillante de sa vie nouvelle, avait trouvé des imitateurs à Majorque et en Catalogne. On peut voir dans la sacristie de la cathédrale de Palma et dans le Musée archéologique de la Société « Lullienne » deux grands tableaux d'autel

représentant une sainte debout, flanquée de petites scènes de sa légende : ces tableaux archaïques sont exactement semblables à ceux qui se trouvent dans les Galeries de Sienne et de Pise. Les peintres catalans suivirent pas à pas les progrès de la peinture siennoise. Le frontispice du *Livre des Privilèges* de Majorque, signé par un prêtre de Manresa, Romeu Despoal, et daté de 1334, a les lignes harmonieuses et le coloris chantant d'une fresque de Simone Martini (fig. 432).

L'art siennois a fleuri vers 1350 à Barcelone, dans toute sa pureté et dans tout son éclat. Il est encore représenté aux portes de la ville par un grand ensemble de peintures murales : le cycle de scènes de la *Vie de la Vierge* et de la *Passion*, qui était resté caché à tous les yeux dans la clôture du couvent de Pedralbes, où il vient d'être découvert par D. S. Sanpere y Miquel[1]. Au milieu des compositions classiques de l'art siennois, où quelques traits de réalisme familier se mêlent au récit pieux et attendri, une Vierge glorieuse, qu'entoure le chœur des anges, apparaît, avec son nez busqué, sa bouche en cerise, et ses grands yeux, comme une *Maestá*, qu'aurait pu peindre Lippo, le frère de Simone. Or, le contrat authentique est retrouvé : les peintures de Pedralbes sont l'œuvre d'un Catalan, Ferrer Bassá, qui était peintre du roi d'Aragon, et qui peignit en 1344 le retable de la chapelle royale, dans le palais de Barcelone.



Phot. Pons-Fábregues.

Fig. 432. — Frontispice du Livre des Privilèges de Majorque, enluminé en 1334 par Romeu Despoal, de Manresa.

Les seules peintures de style siennois qui soient comparables, hors d'Italie, aux peintures de Pedralbes sont celles qui ont décoré le Palais des Papes d'Avignon et l'église des Doms. Aujourd'hui que les fresques peintes de la main même de Simone Martini sur la façade de cette église n'ont laissé que des traces noirâtres, il n'y a plus à Avignon une seule figure peinte où l'art exquis de Simone se reflète aussi fidèlement que dans les fraîches peintures du monastère barcelonais. Ferrer Bassá a dû travailler sous les yeux du maître siennois. A-t-il été attiré dans la ville papale avec tant d'artistes, venus de pays plus lointains? Aucun document ne le prouve; il est certain que Romeu Despoal, qui signe une miniature

1. Ces fresques sont encore inédites. M. Sanpere y Miquel doit en publier les photographies dans l'ouvrage qu'il prépare sur la Peinture catalane avant le xv[e] siècle.

en 1334, n'a pu connaître par Avignon l'art de Simone Martini, qui en 1335 n'avait pas quitté Sienne; mais il est possible que l'enseignement des peintres siennois ait pénétré dans le royaume d'Aragon à la fois directement et indirectement, d'abord par les voies de mer, puis par l'intermédiaire d'Avignon. Cet art a été importé en Catalogne exactement en même temps que la sculpture toscane : le sarcophage de sainte Eulalie a été achevé à Barcelone par un disciple de Giovanni Pisano en 1339[1]. Mais, tandis que les œuvres de sculpture italienne qui apparaissent en Catalogne y restent isolées, la peinture siennoise y fait école. Elle étend bientôt son domaine depuis les provinces maritimes du royaume d'Aragon jusqu'au pied des Pyrénées.



Phot. E. Bertaux.

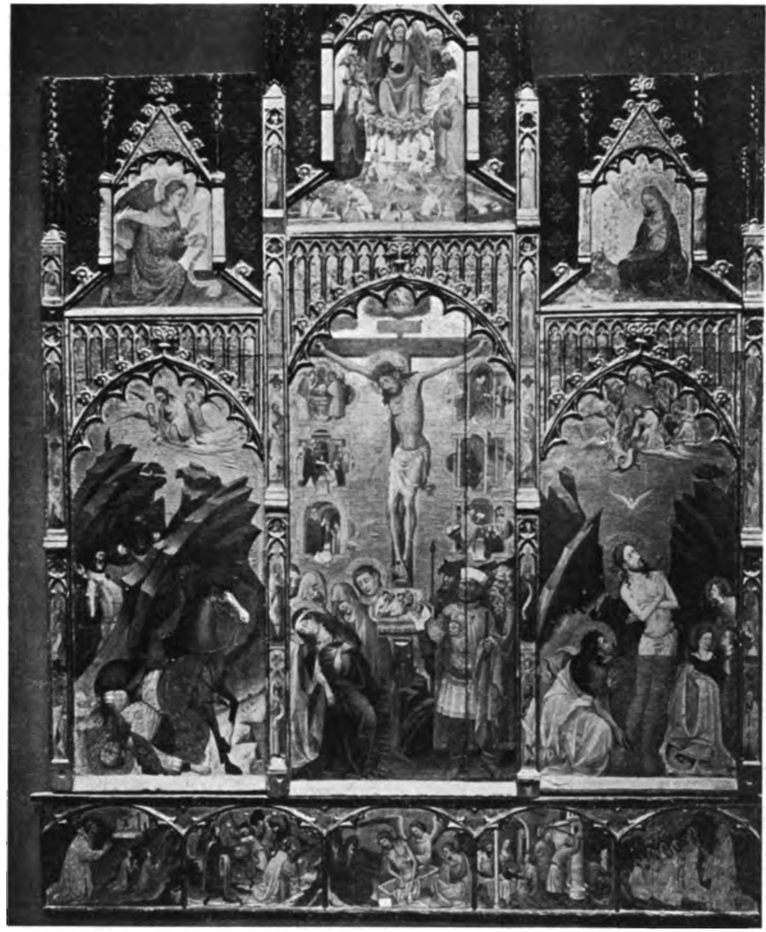
Fig. 433. — Polyptyque de l'église de Montesión, à Palma de Majorque (vers 1400).

Le siècle qui suivit l'annexion du royaume insulaire de Majorque au royaume d'Aragon (1343) a été le plus florissant pour l'art de la peinture dans les Baléares. Un certain nombre de panneaux qui remontent à ce temps ont été conservés dans les villages ou recueillis dans les deux petits musées de Palma, le Musée municipal de la Lonja et le Musée archéologique de la Société « Lullienne », au collège de la Sapience.

Le seul peintre du XIVe siècle dont une œuvre signée ait été retrouvée dans l'île de Majorque est un Mallorquin, et non un Italien. *Joan Daurer pintor ma pintada lay MCCCLXXIII* : telle est l'inscription qui se lit au pied d'une grande image de la Vierge debout avec l'Enfant, dans la petite église d'Inca. Le peintre a donné à la Vierge siennoise, fine et longue dans sa robe d'or, une raideur d'icone. Un *Couronnement de la Vierge*, au Musée archéologique de Palma, a la même richesse et la même dureté : on peut l'attribuer à Daurer.

1. Voir t. II, 2e partie, p. 651, fig. 401.

Au commencement du xvᵉ siècle, les peintres de Majorque parviennent à imiter avec bonheur la grâce et la douceur siennoises, en prêtant à leurs figures un air de puérilité qui parfois est charmant. Le diptyque du Musée archéologique de Palma, sur lequel se font pendant *la Sainte*



Phot. E. Bertaux

Fig. 434. — Le Crucifiement, avec des scènes de la vie de saint Paul et de saint Jean-Baptiste. Triptyque donné par Bonifacio Ferrer à la chartreuse de Porta Cœli, vers 1400.

(Musée de Valence.)

*Face* et le frais visage de la Vierge, est fleuri des couleurs les plus éclatantes et paré des plus fines dentelles d'or. C'est un délicieux personnage de conte que le *Saint Georges* du même musée, cavalier plus rougissant que la princesse pour laquelle il combat. Du même peintre le Musée de la Lonja possède un curieux panneau, avec une image de la *Vierge de Miséricorde*, dont le manteau protecteur est soutenu par *saint Dominique* et *saint Pierre martyr*. Un tableau d'autel complet et intact se dissimule

dans une chapelle obscure de l'église de Montesión (fig. 433). Il serait à sa place dans un musée de Toscane, non loin d'un retable de Taddeo di Bartolo. Les petites scènes de la prédelle et la *Présentation au Temple* qui est placée au-dessus du panneau central sont des compositions purement italiennes. Le chœur des anges qui offrent à la Vierge de la musique et des roses est un motif qui se retrouve autour de la Vierge vénérée dans le sanctuaire del Puig, près de Pollensa, et qui était déjà esquissé en 1334, sur le Livre des Privilèges de Majorque.



Phot. A. Mås.

Fig. 435. — La Pentecôte par Pere Serra. Panneau central du retable du Saint-Esprit (1394). Cathédrale de Manresa.

Des tableaux d'autel italiens furent importés au XIVe siècle de Pise ou de Gênes par le commerce maritime ; le plus important est le polyptyque signé de Barnabé de Modène, qui est conservé dans une chapelle du cloître de la cathédrale de Murcie. Des peintres formés à l'école siennoise, — Italiens ou Espagnols, — s'établirent à Valence et formèrent eux-mêmes des disciples. L'école italo-valencienne manifeste sa vitalité à la fin du XIVe siècle, par une œuvre importante et exquise : l'un des triptyques de la chartreuse de Porta Cœli qui ont été recueillis au Musée provincial de Valence. Le tableau forme tout un cycle. La scène du *Crucifiement* est placée entre le *Baptême du Christ* et la *Conversion de saint Paul*; au-dessus des panneaux de droite et de gauche, les deux figures de l'*Annonciation*; au-dessus de la croix, le *Jugement dernier* en raccourci. Le donateur qui a fait peindre aux deux extrémités de la prédelle son propre portrait et celui de sa famille porte l'habit blanc des chartreux : ce serait, d'après une tradition ancienne, le propre frère de saint Vincent Ferrer, Bonifacio, qui, devenu veuf et ayant perdu presque tous ses enfants, entra au monastère en 1396 (fig. 434).

La noblesse du dessin et la finesse du modelé sont dignes d'un maître italien. Pourtant le tableau contient des figures viriles dont la maigreur ascétique et la mine farouche ont été accentuées avec une vigueur nerveuse qui n'a pas d'équivalent exact dans l'art toscan du Trecento, et qui

peut passer pour un caractère de race. Le même peintre qui tente ces essais de réalisme « espagnol » a su faire rayonner de pureté lumineuse le groupe de la femme et des filles du donateur, élues couronnées de roses dans le céleste verger.

Quel est ce Fra Angelico de Valence? Son nom se cache sans doute dans les listes de peintres qu'ont publiées Puiggari et D. L. Tramoyeres. Il faut se borner à noter que, dans la seconde moitié du XIV$^e$ siècle, le peintre le plus notable de Valence, « très subtil et apte en son office », était Lorenzo Zaragoza, qui, après avoir quitté la ville pendant les troubles qui accompagnèrent la guerre entre Aragon et Castille, y fut rappelé en 1374 par le Conseil des jurés de la ville. Ceux-ci lui consentirent des avantages exceptionnels et lui offrirent 150 florins d'or, à condition qu'il se fixât pour toujours à Valence. Si le document qui rapporte la délibération ne permet pas d'attribuer à Zaragoza un des retables du Musée, il atteste au moins que les artistes trouvaient à Valence et parmi les magistrats mêmes de la ville, un public éclairé et généreux.



Phot. de la Comm. des B.-A. de Barcelone.

FIG. 436. — La Vierge du retable de l'abbé Moncorp, par Pere Serra (?) (vers 1415). San Cugat del Valles.

En Catalogne, les peintres furent nombreux vers la fin du XIV$^e$ siècle; ils ont été, semble-t-il, des continuateurs plus ou moins heureux de Ferrer Bassá. On en peut juger par le retable monumental qui s'est conservé dans une chapelle de la cathédrale de Manresa. Les quinze panneaux principaux composent un cycle solennel et plus vaste encore que celui du triptyque valencien de Bonifacio Ferrer. L'épopée sacrée commence avec l'image du *Verbe créateur*, tenant le compas de l'architecte et mettant en mouvement le globe du monde; elle s'achève avec le *Couronnement de la Vierge*. C'est, d'après les termes du contrat authentique retrouvé depuis peu, une « Histoire de toute la Très-sainte et Indivisible Trinité ». Le tableau central, le plus grand de tous, est réservé à la *Pentecôte*, parce que la chapelle était consacrée au Saint-Esprit (fig. 435). En dépit de la grandeur démesurée du thème, l'œuvre est candide et souriante,

sans ombre de rudesse ni de violence. Son auteur est nommé dans le contrat : c'est Pere Serra, de Barcelone; il reçut en 1394 mille sous barcelonais de la confrérie du Saint-Esprit[1].

Ce type de retable monumental n'a pas été créé par Serra. Un autre retable du Saint-Esprit, dont le panneau central est resté dans la collégiale de Cardona et dont quelques panneaux ont été recueillis au Musée épiscopal de Solsona, est comme un modèle de celui de Manresa : si la sécheresse du dessin et l'absence de modelé peuvent passer pour des provincialismes, la raideur et la pauvreté des compositions sont des signes non équivoques d'archaïsme.



Phot. E. Bertaux.

Fig. 437. — École catalane ou aragonaise, vers 1375. Enrique II, roi de Castille, à genoux avec sa famille aux pieds de la Vierge. Tableau d'autel provenant de Tobed (Aragon).

(Collection Roman Vicente, Saragosse)

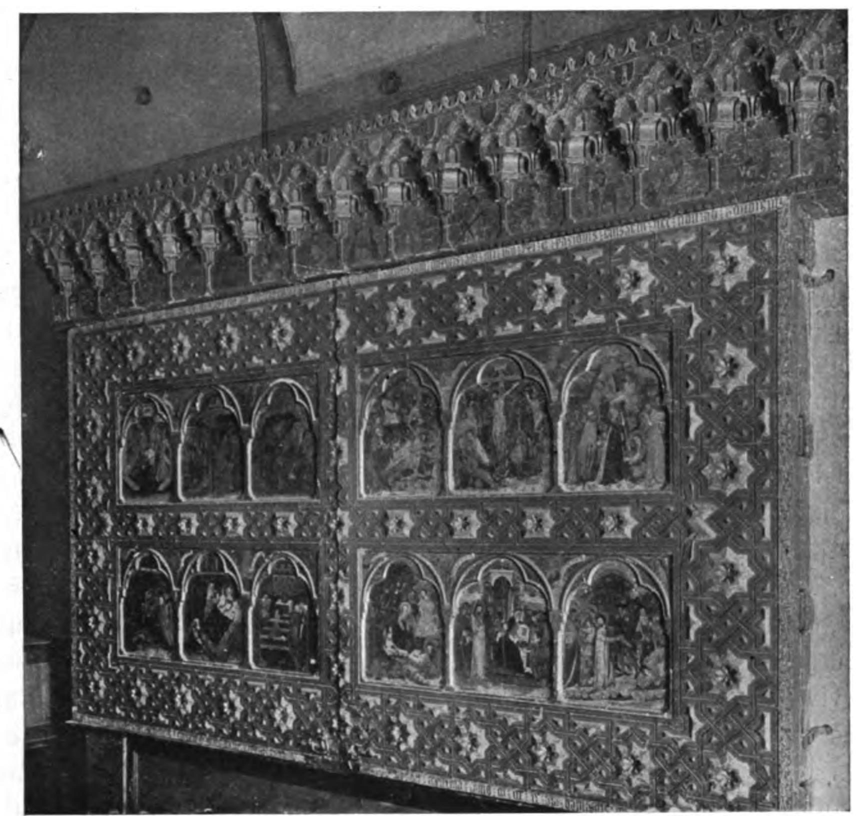
Un panneau de la *Pentecôte*, identique au tableau central du retable de Manresa, et qui se trouve à Barcelone, dans l'église de Santa Ana, a été probablement peint par Serra. La main de ce peintre délicat peut encore être reconnue dans un charmant triptyque de la *Toussaint*, à San Cugat del Valles, près de Barcelone. La Vierge trône au milieu du retable, entourée d'anges musiciens; sur les panneaux latéraux, les phalanges des élus et les chœurs des puissances célestes font cortège à la reine du paradis. Le minuscule donateur qui est agenouillé aux pieds de la Vierge, et dont l'écusson est peint sur le cadre, est l'abbé Moncorp, qui régit le monastère de San Cugat de 1411 à 1416 (fig. 436).

L'école dont Pere Serra est aujourd'hui le représentant le mieux connu a reçu des commandes d'Aragon et peut-être de Castille. On ne peut rattacher qu'à cette école un tableau historique qui vient d'être mis en lumière par l'exposition de Saragosse, en 1908. C'est un retable sur lequel est représenté, à genoux devant la Vierge, le roi de Castille Enrique II, celui qui eut Bertrand Duguesclin pour allié dans ses cam-

1. Contrat et reçu publiés par M. Joaquim Sarrèt y Arbos, dans le *Boleti del Centro Excursionista de la Comarca de Bages*, Manresa, 15 fév. 1907.

pagnes de prétendant contre son frère Pedro, dit le Cruel, et pour complice dans un lâche et inutile fratricide. En face de lui est agenouillée la reine Juana, dont l'écusson, celui des Manuel de Villena, est peint dans le haut du tableau, en pendant à l'écusson royal de Castille et de Léon.

Ce tableau, qui fait aujourd'hui partie d'une collection particulière de Saragosse, a été retrouvé dans le village aragonais de Tobed, proche de



Phot. E. Bertaux.

Fig. 438. — École aragonaise. Triptyque du Monastère de Piedra (1390); volets fermés.

(Académie de l'Histoire, Madrid)

la frontière de Castille. Il a pu être commandé comme un ex-voto, soit par le roi lui-même, qui put s'arrêter à Tobed, lorsqu'il gagna l'Aragon en fugitif, après la défaite de Najera (1367), soit par un des prélats ou des seigneurs de la puissante famille de Luna, qui firent cause commune avec le prétendant, et qui avaient Tobed dans leurs domaines. La peinture est parfaitement conservée : le coloris limpide, l'or guilloché et gaufré rappellent, à première vue, les panneaux siennois; mais la raideur et les gaucheries du dessin, la pauvreté du type de la Vierge, ses yeux à demi fermés, son nez mince, sa bouche pincée et presque sans lèvres ne

permettent pas d'attribuer l'œuvre à un Italien. Le tableau du roi Enrique, dont la date se place entre 1367 et 1379, a les plus évidentes ressemblances avec les panneaux catalans qui précèdent immédiatement le grand polyptyque de Pere Serra, et, en particulier, avec le retable du Saint-Esprit, du musée de Solsona.

La technique de ce dernier retable se retrouve au cœur de l'Aragon, en l'année 1390. C'est la date inscrite sur un monument unique en son genre : l'énorme triptyque reliquaire du monastère de Piedra, qui fut donné par l'abbé Martin de Ponce pour servir de tabernacle à une hostie miraculeuse, et qui fait partie, depuis 1852, des collections de l'Académie de l'Histoire, à Madrid (fig. 438). Le mélange singulier et harmonieux de charpenterie moresque et d'architecture gothique qui a été réalisé dans le corps central est traduit dans la décoration sculptée et dans les peintures mêmes des lourds volets, où abondent les motifs empruntés à l'art musulman : frises et galons de caractères coufiques, pavements dont la marqueterie peinte dessine des entrelacs et des polygones étoilés (fig. 439). Sur la face intérieure des volets est rangé un petit orchestre d'anges, parés de dalmatiques brillantes; la face des volets qui est visible, lorsque le triptyque est fermé, est divisée en douze compartiments, dont six sont consacrés à l'*Enfance du Christ* et six à la *Passion*. Le peintre n'a connu l'art siennois que de très loin et par des voies indirectes; ce n'est peut-être même pas à l'Italie qu'il a emprunté la composition des scènes évangéliques, riches en détails pittoresques et réalistes. Les couleurs vives et plates, où dominent le vermillon, le jaune et l'orangé, le modelé sommairement plaqué par taches, le trait noir qui cerne les silhouettes trahissent la survivance d'habitudes archaïques et « romanes ». Le bœuf de la Nativité est replié sur lui-même et noué comme un entrelacs. Des grimoires arabes sont tracés jusque sur le sarcophage de marbre rouge qui sert de berceau à l'Enfant. Cette œuvre bizarre et merveilleuse a dû être exécutée à Saragosse, où les artisans « mudéjars » du XIVe siècle ont égayé les murs mêmes de la *Seo* de leurs fantaisies géométriques et de leurs faïences couleur de turquoise.

La peinture giottesque en Castille et en Andalousie. — Vasari a consacré l'une de ses *Vite* à un peintre florentin, Gherardo Starnina, qui voyagea en Espagne vers 1380. Il entra au service d'un roi, dont le biographe ne sait pas le nom, et fit une petite fortune. En 1387, il était de retour à Florence. Dans ses fresques du Carmine, qui ont péri, les maîtres de la Renaissance remarquaient des détails de réalisme familier par lesquels Starnina annonçait les recherches de son élève, Masolino da Panicale. Les curieux y regardaient des costumes à l'espagnole, souvenirs des voyages de l'artiste.

Un compilateur florentin antérieur à Vasari rapporte que Starnina travailla, non seulement en Espagne, mais en France, où sa trace n'a pas été cherchée jusqu'ici. Cet anonyme ne précise pas plus que Vasari la région d'Espagne où se fixa le Florentin. Cean Bermudez, qui suit Vasari,



Phot. Laurent.

Fig. 439. — Un des volets du triptyque du monastère de Piedra (face interne).

ajoute que Starnina travailla en Castille, pour le roi Juan Ier, fils d'Enrique II. L'assertion, qui ne s'appuie sur aucun document, paraît exacte : elle est confirmée par un monument.

Il existe à Tolède une suite de peintures « giottesques », qui ne peuvent être attribuées qu'à une main italienne. Ces peintures se trouvent dans la grande chapelle de San Blas, élevée à l'un des angles du cloître de la cathédrale par l'archevêque Pedro Tenorio (1379-1399). Elles forment une

suite de douze scènes de l'histoire évangélique, depuis l'Annonciation jusqu'à l'Ascension.

Tout porte à croire que le peintre « giottesque » de l'archevêque Tenorio n'était autre que le Florentin Starnina. Cet étranger n'a pas formé de disciples en Castille, où les peintres devaient être rares. Peut-être alla-t-il jusqu'à Séville, qui était restée, depuis le règne d'Alphonse le Savant, la vraie capitale artistique du royaume de Castille et de Léon.

C'est à Séville que l'art giottesque de Florence, après avoir traversé la péninsule, est allé faire école tout au bout de sa course. Ce fait extraordinaire vient d'être prouvé par la découverte que D. M. Gómez Moreno a faite à Salamanque d'un panneau, fort médiocre d'ailleurs, qui serait mis en Italie au compte de quelque disciple provincial et archaïsant de Taddeo Gaddi, et qui porte la signature de Garcí Fernandez, de Séville. Celui-ci est nommé dans un document de 1407.

A la même école appartient l'artiste chrétien qui peignit, pour un sultan de Grenade, les trois petits plafonds elliptiques de trois alcôves de l'Alhambra, au fond de la cour des Lions. Ces peintures ont été exécutées, non point à fresque, mais à *tempera*, sur cuir. Le fond d'or est comme gaufré de dessins en relief, étoiles ou rinceaux. Les trois plafonds sont ornés de figurines et d'architectures qui contrastent avec la merveilleuse irréalité du décor musulman. Les personnages sont groupés autour du ciel d'or, suivant la courbe de l'ellipse, comme la décoration figurée de quelque coupe émaillée. Les sujets sont ceux qui composaient, au XIVe siècle, en France ou en Italie, la décoration ordinaire des objets ou des monuments profanes, boîtiers de miroirs ou salles de palais, et qui ont passé plus d'une fois en Espagne, comme en France, dans la décoration sculptée des monuments religieux[1] : quelques-uns d'entre eux ont été seulement modifiés pour flatter la vanité des princes de Grenade. Chevaliers et dames de la cour de Séville paradent à côté des guerriers mores, — dont les femmes restent hors du tableau, dans l'ombre du harem. Le peintre a fait la part assez belle aux chrétiens. L'un d'eux combat un ours; un autre transperce un homme sauvage, géant couvert de poils, au moment où ce descendant des antiques satyres s'apprête à enlever une dame, qui tient en laisse un lion familier. Mais ce même chevalier, sous les yeux mêmes de sa dame, va périr, traversé par la lance d'un cavalier musulman; plus loin, des dames chrétiennes sourient, devant leur château, à des musulmans vainqueurs. Ce sont, à peu près, les histoires de chasse, de bataille et d'amour qui avaient été contées sur les consoles sculptées et peintes de la grande salle capitulaire attenante au cloître de la cathédrale de Burgos. Là aussi, un musulman enturbanné et une chrétienne couronnée

1. Voir t. II, Seconde Partie, p. 657 et 661.

se font de doux yeux; mais les vainqueurs du jeu ne sont pas les mêmes qu'à Grenade. A Burgos les musulmans s'humilient devant le roi de Castille : ils ont pris leur revanche dans les peintures de l'Alhambra.

Ces peintures ont pour fond un décor très riche, dont les édifices roses et verts sont de goût italien. La vasque d'une fontaine est supportée par quatre statuettes de femmes nues. Tous les visages ont le type giottesque. Cependant le peintre n'était pas Italien : il néglige complètement le modelé,



Phot. E. Bertaux.

Fig. 440. — École sévillane, vers 1400. Scènes de batailles légendaires. Grenade, Alhambra.

pour procéder par taches vives et plates, finement cernées d'un contour noir.

Les costumes des chevaliers chrétiens, chausses collantes, pourpoints courts, avec la ceinture basse, les armures de plates et les bassinets, les corsages des dames, à fausses manches tombant du coude, ont été portés dans la seconde moitié du xive siècle. Les peintures du plafond central permettent de préciser la date de l'ensemble. Aucun chrétien n'y a été admis : l'assemblée se compose de dix princes mores assis en rond, coiffés de riches turbans et appuyés sur leur longue épée droite, dont la garde est ornée d'entrelacs. Deux d'entre eux ont la barbe et les cheveux roux, comme certains Berbères.

D'après une tradition ancienne et qui a pour elle toutes les vraisemblances, les princes musulmans, assemblés sur le plafond de l'Alhambra, ne seraient autres que les dix premiers souverains de la dynastie des Beni-Nazar. Si l'on exclut de cette dynastie les usurpateurs qui ont

échoué, le règne du dixième sultan, un Mohammed, arrive tout près de l'an 1400. Le peintre giottesque de l'Alhambra se trouve exactement contemporain de Garci Fernandez. Il a reçu le même enseignement italien : mais il s'est souvenu des traditions qui remontaient au règne d'Alphonse le Savant et qu'un siècle entier n'avait pas fait oublier à Séville. Les châtelaines peintes au plafond de l'Alhambra ont une grâce plus française



Phot. Gómez Moreno.

FIG. 441. — La Vierge, entre saint Pierre et saint Paul, par Juan de Séville. Première moitié du xv<sup>e</sup> siècle.
(Collection Lázaro, à Madrid.)

encore que florentine. Elles regardent à leur terrasse ou à leur fenêtre avec la mine des dames que l'on peut voir dans un grand manuscrit de l'*Histoire troyenne*, enluminé pour le roi Pedro (le Cruel), à Séville, en l'an 1350 (Bibliothèque de l'Escurial). Les rois mores semblent copiés d'un des plus curieux manuscrits d'Alphonse le Savant, le livre de l'*Ajédrez*, où l'on voit chrétiens et musulmans jouer aux échecs. Le peintre inconnu de l'Alhambra avait certainement étudié ces modèles anciens; mais, comme les miniaturistes sévillans du XIII[e] siècle, il a su regarder le spectacle pittoresque de Séville; il a joui des merveilles de Grenade.

Et, le jour venu de peindre dans un décor fantastique un peu de ce qu'il avait vu, cet inconnu a donné à ses images de féerie une fraîcheur et un éclat dignes du palais enchanté.

Les peintres sévillans de la première moitié du xve siècle ne continuent pas directement la tradition de Garcí Fernandez et du peintre de l'Alhambra; ils forment une école plutôt « siennoise » que « giottesque ».

Les peintures murales du cloître « mudéjar » de San Isidro del Campo, près de Séville, ont pu être datées, grâce aux armoiries du donateur : elles se placent aux environs de l'année 1436. Ces figures de saints, évêques, moines, cavaliers et dames, dont les visages ont été stupidement mutilés, se détachent sur des fonds rouges ou bleus, en grisaille et comme en bas-relief. La Vierge du *trascoro* de la cathédrale de Séville, — *Nuestra Señora de los Remedios*, — est une œuvre charmante, et d'une douceur toute siennoise. Le peintre est inconnu, comme le donateur qu'il a peint à genoux. Le seul tableau sévillan de la première moitié du xve siècle qui porte une signature est un petit triptyque de la collection Lázaro, à Madrid, sur lequel se lit le nom d'un Juan de Séville, écrit en latin : *Johannes Hispalensis* (fig. 441). Peinture de second ordre, comme le panneau plus ancien de Garcí Fernandez, et peut-être tardive, malgré son air d'archaïsme. Cependant les figures roses et poupines, les ondes des draperies aux couleurs criardes conservent un reflet lointain de l'Italie du Trecento.

De Pampelune jusqu'à Séville, on peut noter ainsi des étapes de cet art d'origine siennoise, qui pénétra vers le Nord jusqu'au delà de Cologne et de Paris, et qui a été, — les faits groupés ici le confirment, — un art vraiment international et « européen ».

Dello di Nicola et Nicolas le Florentin en Castille. — Un demi-siècle après Starnina, un autre peintre florentin, Dello di Nicolá, alla chercher fortune en Espagne. Inscrit parmi les peintres de Florence à trente ans, en 1432, il partit pour la Castille peu de temps après et s'y fixa. Il ne revint qu'une fois dans sa patrie, en 1446. Dello vivait encore en Castille vers 1460.

Un ensemble très important de peintures florentines du xve siècle s'est conservé à Salamanque, où il décore l'abside de la vieille cathédrale romane. La paroi semi-cylindrique de l'abside est tout entière lambrissée de petits panneaux, sertis dans des encadrements moitié « gothiques », moitié moresques, et dont l'ensemble forme un énorme retable concave à 53 compartiments. La voûte en cul-de-four, qu'une simple moulure sépare de ce retable, est elle-même décorée d'une fresque qui représente le *Jugement dernier*. Autrefois les parois du chœur et la voûte en berceau qui le

surmonte étaient également couverts de peintures, qui ont presque complètement disparu.

Le peintre des fresques est connu par un document authentique : un contrat du 15 décembre 1445, passé entre le chapitre de la cathédrale de Salamanque et le peintre *Nicolao Florentino*. Le *Jugement dernier* offre un mélange singulier d'archaïsmes et d'audaces. Tandis que le troupeau des élus, les anges volants, la Vierge agenouillée font encore penser à Masolino, les ressuscités et le grand Christ ont, dans leur nudité, des mou-



Phot. Gómez Moreno.

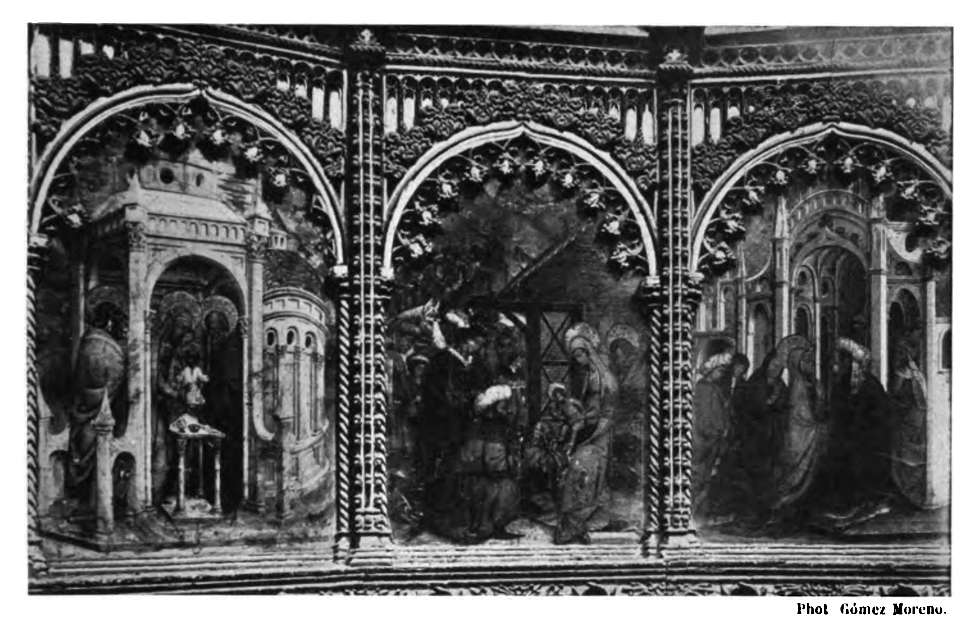
FIG. 442. — Le Jugement dernier. Fresque de Nicolas le Florentin, dans l'abside de la Cathédrale Vieille de Salamanque (vers 1450).

vements et des raccourcis dignes d'un Paolo Uccello ou d'un Masaccio (fig. 442).

Le contrat de 1445 atteste que, lors de la commande des fresques, le retable était achevé depuis peu. Ce retable gigantesque est d'une conception tout espagnole. Pourtant les petits panneaux qui couvrent l'abside d'une cuirasse de bois peint et doré, dont l'architecture n'a rien d'italien, sont, comme œuvres de peintre, encore plus purement florentins que le *Jugement dernier*. L'histoire évangélique y est contée avec des épisodes pittoresques, des costumes fantasques, des détails ingénus et parfois des recherches de réalisme, qui rappellent tantôt Masolino, tantôt Pesellino ou même Gentile da Fabriano (fig. 443). Faut-il supposer que deux artistes différents, tous deux Florentins, aient travaillé l'un après l'autre dans l'abside de la cathédrale de Salamanque? Ou bien faut-il croire que le peintre des petits panneaux, avant d'entreprendre la grande fresque, ait

repris contact avec Florence, où l'art progressait à grands pas?

Une hypothèse fort ingénieuse de D. M. Gómez Moreno semble résoudre toute difficulté. Pour lui, le Florentin Nicolas n'est autre que le mystérieux Dello. Celui-ci s'appelait, en effet, Dello di Nicola : il a pu être connu en Espagne sous son nom patronymique. Dello était resté célèbre jusqu'au temps de Vasari comme peintre de meubles[1] : or les scènes de l'Évangile, dont les groupes chatoyants égaient la sévère église de Salamanque, sont de vraies peintures de « *cassone* ». D'autre part, on sait que Dello revint passer quelque temps à Florence en 1446, peu de mois



Phot Gómez Moreno.

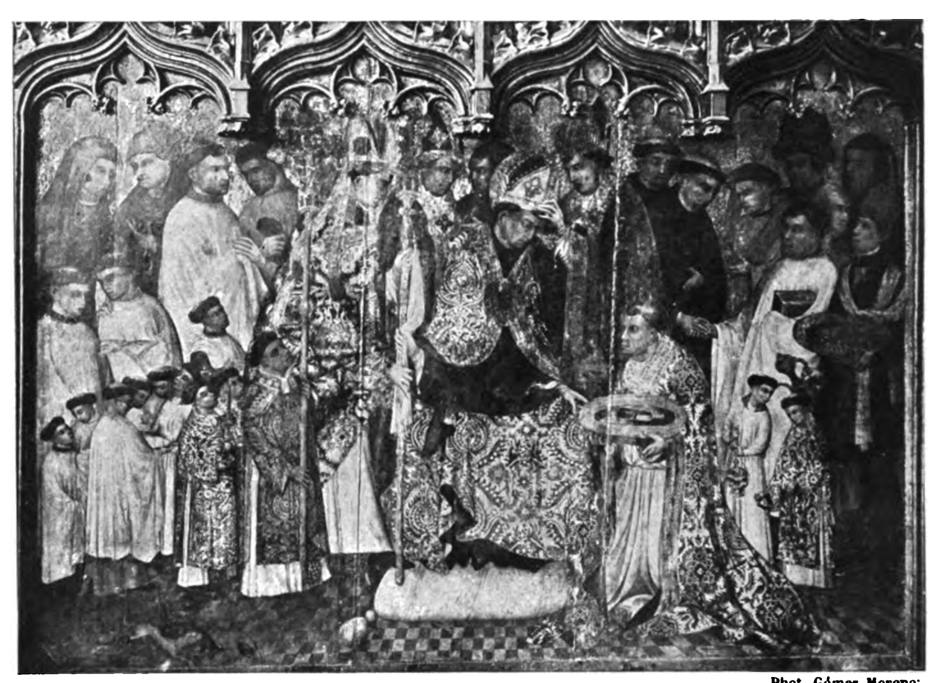
FIG. 443. — Nicolas le Florentin (?). Trois panneaux du retable monumental de la cathédrale de Salamanque (vers 1445).

après la date où les panneaux du retable se trouvèrent achevés et où les fresques furent commandées au Florentin. Une rencontre extraordinaire, et que l'on peut difficilement attribuer au hasard, offre à l'hypothèse du savant espagnol une confirmation presque décisive. Dello avait un frère appelé Samson, qui était peintre et qui alla, lui aussi, en Espagne, peut-être dès 1428; or le peintre florentin de la cathédrale de Salamanque avait un frère de ce même nom, qui tint boutique de peintre à Avila, et est mentionné en même temps que Nicolas, dans un contrat du 13 avril 1466. Ce contrat fut passé par le frère de Samson avec un jeune homme d'Avila, que le Florentin s'engagea à prendre comme apprenti. Il eut d'autres disciples. En 1452, un peintre du nom de Nicolas, que l'on ne

1. Voir ci-dessus, p. 654.

saurait confondre avec le Florentin, fut envoyé à Salamanque, pour voir dans la cathédrale la peinture du *Jugement dernier*, et la reproduire dans la cathédrale de Léon. La fresque qui couvrait jadis, dans cette cathédrale, la paroi intérieure de la façade a disparu.

Le peintre Nicolas avait reçu en 1450 la commande d'un retable pour le « petit autel » de la Capilla Mayor. Le retable du maître-autel fut peint vers le même temps. Ses panneaux, que le Chapitre avait cédés en 1740 à une église de campagne, ont été ramenés à Léon et remis



Phot. Gómez Moreno

Fig. 444. — Maître Nicolas (?). L'Intronisation de l'évêque saint Froilán. Panneau du grand retable de la cathédrale de Léon (vers 1450.)

en 1907 à leur place primitive, dans un encadrement de style ancien. Cinq de ces panneaux ressemblent assez à ceux du polyptyque de la cathédrale de Salamanque pour qu'on doive les attribuer à un disciple de Nicolas le Florentin. La *Présentation au Temple*, qui occupe l'un des panneaux, est une composition tout italienne; l'artiste local se trahit pourtant à certaines gaucheries dans le groupement des personnages et surtout dans la plantation du décor. Sur trois autres panneaux, le peintre a mis en scène la vie de saint Froilán, évêque de Léon au x^e siècle, avec quelques traits de mœurs locales, comme la silhouette d'un ménétrier asturien, joueur de tambourin et de *dulzaina;* mais les architectures finement découpées, les figures d'ecclésiastiques et de gentilshommes dessinées comme des portraits, des épisodes familiers et populaires mêlés au cor-

tèges pompeux et aux étoffes brillantes, prêtent à la chronique monacale du moyen âge la grâce vivante et jeune d'une légende florentine.

Le peintre de cette œuvre aimable jusque dans ses naïvetés et ses maladresses est, selon toute vraisemblance, ce Nicolas qui travailla pour le Chapitre de la cathédrale de Léon de 1450 à 1468. Un souvenir très alourdi de sa « manière » italienne se retrouve dans les deux figures d'un diptyque de l'*Annonciation*, aujourd'hui conservé chez sir Charles Robinson, à Swanage (Dorsetshire), et qui porte la signature d'un « Maestre Juan de Burgos ». C'est l'ouvrage maladroit et archaïque d'un peintre de troisième ordre, qui reste fidèle à l'italianisme, dans un temps où les leçons du Florentin de Salamanque étaient oubliées, et où un art tout différent régnait déjà en Castille.

La peinture catalane pendant la première moitié du xvᵉ siècle. — Des écoles de peinture avaient commencé de grandir dans le royaume d'Aragon, comme des rejetons de l'art siennois dont la graine avait levé dans toutes les terres d'Europe. Au xvᵉ siècle, l'école de Majorque dépérit rapidement. L'école valencienne continue à vivre et peut-être s'alimente-t-elle de nouveaux apports d'art italien. Mais pour suivre l'histoire de cette école, la route est encore insuffisamment frayée.

Nous savons qu'au début du xvᵉ siècle Pere Nicolau fut un peintre achalandé; que Jacobo Mateo livra en 1418 le retable de la cathédrale de Teruel; que le titre de peintre de la Chambre du Seigneur Roi fut donné pour la première fois en 1426 à Antón Guerau par Alphonse le Magnanime, grand protecteur des artistes et des lettrés. Nous savons même qu'un peintre florentin, Girardo, se trouvait à Valence en 1402; mais nous ne savons à quel peintre donner un grand triptyque du Musée de Valence, qui provient de la chartreuse de Porta Cœli, comme le triptyque étudié plus haut, et qui lui est postérieur d'une vingtaine d'années. *Saint Martin* y est représenté à cheval, entre *saint Antoine* et *une sainte martyre*. L'œuvre a une fraîcheur de coloris et un air de jeunesse qui font penser à Gentile da Fabriano (fig. 445).

En 1403 le roi Martin envoya de Valence à la cathédrale de Barcelone une *Verónica de Nostra Doña Sancta Maria*. Ce tableau est conservé dans la salle des archives de la cathédrale. La Vierge et l'Enfant, au milieu d'une guirlande de têtes d'anges inclinées, sont des figures d'une grâce délicate et frêle, telles que pouvait les peindre un disciple attardé de Simone Martini.

Le luxe des retables gigantesques et tout flambants d'or se répandit, au début du xvᵉ siècle, dans la Catalogne entière, et gagna jusqu'aux églises montagnardes du diocèse d'Urgel. Cependant deux villes attirent surtout les peintres : l'une est Barcelone, cœur de la vie commerciale et aristocra-

tique; l'autre est Vich, qui, au milieu de sa haute plaine, dominée par les premiers contreforts des Pyrénées, était alors un centre de vie religieuse, comme elle est de nos jours un foyer de vie industrielle et politique. Le musée épiscopal fondé à côté de la cathédrale de Vich est riche tout à la fois en devants d'autel « romans » et en retables « gothiques ». L'intérêt de cette collection unique a été doublé par les découvertes que le conservateur, M. Gudiol, a faites dans les archives épiscopales et qui ont fixé l'état civil d'œuvres importantes.

Jaume Cabrera peignit, en 1400, pour la cathédrale de Vich, un



Phot. E. Bertaux.

Fig. 445. — École valencienne, vers 1425. Saint Martin, une sainte martyre, saint Antoine abbé. Triptyque provenant de la chartreuse de Porta Cœli. (Musée de Valence.)

retable de la *Passion*, dont il ne reste rien. Nicolas Verdera reçut à Vich, en 1406, la commande de deux retables, qui devaient avoir, au milieu de la prédelle, « une image de la Vierge, avec son fils Jésus, et six anges qui sonnent divers instruments ». Ce texte s'applique exactement, sauf pour le nombre des anges, à un panneau central de prédelle qui a été recueilli au musée. La peinture, fraîche et légère sur le fond d'or gravé de fines arabesques, a la grâce enfantine des œuvres colonaises (fig. 446).

Dans la même salle sont exposés au complet les panneaux démontés d'un retable gigantesque et vraiment admirable : celui que les Clarisses de Vich commandèrent en 1415 au peintre Luis Borrassá. Les panneaux, disposés sur quatre étages, formaient un tableau de 5 m. 60 de haut. L'iconographie seule des scènes fournirait matière à une étude copieuse.

Sur les panneaux qui formaient le couronnement, on a pu reconnaître, à droite et à gauche d'un *Calvaire*, d'une part, saint Dominique de Gusman sauvant des naufragés prêts à périr dans le Rhône, de l'autre, Abgar, roi d'Edesse, recevant des mains des apôtres Simon et Jude la Sainte Face du Christ, que le Maître lui-même avait miraculeusement imprimée sur un linge (fig. 447). Le ciel est d'or; dans les scènes les plus compliquées, le décor est simplifié, la perspective inconnue; ni paysage, ni atmosphère. La richesse des costumes et des couvre-chefs est bizarre et



Phot. M. Fau.

Fig. 446. — Nicolas Verdera (?). La Vierge et l'Enfant au milieu d'anges musiciens. Panneau central d'une prédelle.
(Musée de Vich.)

surprenante. La reine d'Edesse, personne rondelette dont le voile fin est posé sur un escoffion cornu, a presque seule un air de portrait. La plupart des visages, surtout les visages de femmes, sertis dans des nimbes finement guillochés, ont la même pâleur nacrée et la même douceur un peu mélancolique. Les yeux et les lèvres expriment mieux la gravité et la pureté des religieux et des nonnes qui reçoivent la Règle des mains de saint François que la cruauté des mages de Perse qui, en costume d'évêque, égorgent maladroitement saint Simon et saint Jude. Par sa candeur dans les récits légendaires, comme par sa peinture d'orfèvre, Luis Borrassá mérite une place dans l'histoire, tout près de Sano di Pietro. Il est cousin des peintres de Sienne, par Ferrer Bassá, dont il semble descendre en droite ligne.

La patrie de ce peintre aimable n'est pas connue. Il avait des parents à Girone; il s'établit à Barcelone. Son nom paraît pour la première fois dans un contrat en 1396, pour la dernière en 1424. Il fut réputé dans toute la Catalogne, depuis Tarragone jusqu'aux Pyrénées; un triptyque de sa main a été retrouvé à Ségorbe, non loin de Valence; un tableau lui fut commandé par un marchand de Burgos. Il plaisait aux communautés et aux confréries par la pieuse douceur de ses œuvres et par leur fini précieux. Ce serait méconnaître son rôle que de l'honorer comme un novateur et un chef d'école. Le retable qu'il a peint en 1419 pour San Llorens del Morunys, au nord de Cardona, est un retable du *Saint-Esprit*, copie exacte des retables de Serra.



Phot. J. Gudiol.

Fig. 447. — Les Apôtres Simon et Jude apportant l'image miraculeuse du Christ à Abgar, roi d'Edesse. Panneau d'un retable de Luis Borrassá (1415). (Musée de Vich.)

Luis Borrassá, bien loin d'être un maître isolé au milieu des peintres catalans de son temps, n'a été que le plus habile d'entre eux. Nombre de tableaux d'autel qui ressemblent aux siens ne sauraient lui être attribués formellement en l'absence d'un document. Un polyptyque d'exécution assez fine, qui représente *Saint Jean-Baptiste*, au milieu de scènes de sa vie et de son martyre, est entré avec la collection E. Peyre au Musée des Arts décoratifs de Paris. Tel panneau de ce retable, comme le *Festin d'Hérode*, a la gaucherie, la richesse et le charme du panneau de Vich, où paraît le roi Abgar (fig. 448); mais le saint hirsute et décharné, vêtu d'une peau de chèvre à laquelle reste pendante la tête de l'animal, est plus ascétique et plus sauvage que les bienheureux de Borrassá.

Cet art catalan, qui s'écarte peu des modèles italiens, même dans ses timides violences de réalisme, a été très fécond. Il a eu des variétés rustiques, dont on peut juger le dessin maladroitement accentué et le violent

coloriage, en regardant, au musée de Vich, les panneaux d'un retable qui provient du village pyrénéen de Guimera, et qui formait tout un cycle, depuis la Création de l'homme jusqu'à la Mort de la Vierge.

Dans le chef-d'œuvre même de Luis Borrassá, à Vich, on peut rele-



Phot. de la librairie l'*Avenç* (Barcelone)

FIG. 448. — École catalane vers 1420. Le Festin d'Hérode et le Martyre de saint Jean-Baptiste. Fragment d'un retable.
(Paris. Musée des Arts décoratifs.)

ver d'un panneau à l'autre des inégalités flagrantes, qui s'expliquent par l'intervention d'aides inférieurs. L'un de ceux-ci est cité dans un contrat de 1419 : c'était un certain Luch, attaché au service du maître, non comme apprenti, mais comme « esclave », — peut-être un Sarde fait prisonnier à la suite d'une révolte des insulaires. Il prit probablement le nom de son maître, et doit être le Luch Borrassá qui, après s'être retiré dans

l'île de Majorque, mourut à Soller avant 1434. Luis Borrassá put avoir des collaborateurs ou des disciples dans sa famille même : on connaît, entre autres peintres du nom de Borrassá, un maître Honorato, qui peignit un retable pour San Feliú de Guixols en 1436.

L'art que Luis Borrassá avait représenté avec éclat vers 1415 continue de vivre sans altération ni progrès dans la génération suivante. L'un des peintres qui eurent alors la vogue est Benet Martorell, qui peignit en 1437 un retable de l'histoire de *saint Marc* pour la confrérie des cordonniers de Barcelone. Saint Marc était le patron de cette corporation, parce qu'étant à Alexandrie, il avait fait raccommoder son soulier par un savetier qu'il convertit, et qui fut saint Anianus. Un second retable, exactement conforme à la description de celui de Barcelone, est conservé en piteux état dans le petit Musée de la cathédrale de Manresa : on doit le tenir pour une œuvre de Martorell. Ce peintre rappelle exactement Borrassá, pour la douceur de l'expression et du modelé, le pittoresque des costumes, l'abondance du récit et la faiblesse des épisodes violents.

Après 1420, tout un groupe de peintres catalans, — le plus nombreux, — resta stationnaire pendant plus de vingt ans. Cet arrêt dans le développement d'un art qui avait été vivant et brillant est dû autant aux habitudes marchandes et routinières des commettants qu'au manque d'originalité des artistes. Les contrats emprisonnaient le peintre dans les prescriptions les plus étroites. Ce qui importait, c'était la richesse matérielle de l'or et des belles couleurs : l'illusion en était parfois obtenue économiquement au moyen de l' « azur d'Allemagne », qui, en se décomposant, a laissé sur les panneaux clairs comme des lambeaux de voile noir. Pour le sujet, on imitait le voisin. Beaucoup de peintres, et Borrassá tout le premier, furent chargés à plusieurs reprises de reproduire exactement, pour une église, un retable qu'ils avaient déjà livré à une autre église. Ce travail de copiste était fait pour tarir l'imagination et paralyser le progrès. Aussi l'école catalane, qui, au temps du retable des Clarisses de Vich, avançait presque de pair avec les écoles italiennes, se trouve-t-elle bientôt distancée de loin.

La langue artistique des peintres siennois, adaptée et altérée jusqu'à former un dialecte catalan et un patois populaire, fut comprise dans les vallées les plus reculées des Pyrénées. Elle pénétra beaucoup plus avant à travers la péninsule, vers l'Ouest et vers le Sud.

Les retables aragonais du commencement du xv[e] siècle se rapprochent beaucoup des tableaux catalans. Le maître-autel de l'église de San Miguel, à Daroca, est encore dominé par un gigantesque polyptyque, dédié à la *Vierge* et à *Saint Michel*; le peintre y a raconté la légende de l'archange, où le taureau du Mont Gargano joue son rôle, à côté de diables multicolores. Le coloris délicatement nuancé, l'or finement guilloché rappellent

les œuvres les plus achevées de Borrassá. Un autre retable aragonais de *Saint Michel*, celui d'Argües, près de Huesca, a été transporté au Musée archéologique de Madrid : il est d'un dessin plus rude, et les figures d'hommes y ont la carrure des *baturros* qui sont les paysans types des *zarzuelas*.

Des modèles presque uniformes, et seulement altérés par des déformations locales, ont été reproduits au commencement du xve siècle dans toute la moitié orientale de l'Espagne. Les retables aragonais de l'histoire de saint Michel ne diffèrent pas notablement, par le style ni par les compositions, des retables où le même conte de fées a été mis en scène aux extrémités opposées de la péninsule : d'une part, à la chapelle du château de Penafiel, près de Villafranca del Panadès; de l'autre, dans une chapelle de la cathédrale de Murcie. Ce dernier retable, un polyptyque composé de nombreux panneaux, se rattache à une tradition italienne qui n'est pas celle de Barnabá de Modène, le peintre archaïsant dont un tableau est exposé dans le cloître voisin.

La peinture franco-flamande en Espagne. — Dans les œuvres d'apparence italienne qui viennent d'être passées en revue, il est des thèmes iconographiques, des détails de costume, des traits de réalisme, qui ne semblent pas venus d'Italie. Telle Vierge catalane est plus proche parente des Vierges de Cologne que de celles de Sienne. Les volumineux couvre-chefs dont Borrassá a coiffé les courtisans du roi Abgar sont de mode française et « bourguignonne ». Un petit tableau de genre gaiement peint sur le retable de Piedra, — l'accouchée qui, dans son grand lit bien bordé, prend un œuf à la coque, — se retrouverait plus aisément parmi les miniatures françaises ou flamandes du temps de Charles VI que parmi les tableaux italiens. Les diables des retables aragonais de Saint Michel sont des monstres de la même race que ceux de Jérôme Bosch. Il est nécessaire de se demander si, vers la fin du xive siècle, la peinture « européenne » n'a pas été connue en Espagne sous quelqu'une des formes qu'elle avait prises au Nord des Pyrénées, et si des influences franco-flamandes ne s'y sont pas rencontrées avec les influences italiennes.

La question se pose impérieusement au Musée de Valence. La petite salle où est exposé le triptyque de Bonifacio Ferrer contient un second triptyque, qui provient également de la chartreuse de Porta Cœli. Ces deux tableaux sont contemporains. Ils ont même couronnement (le second a perdu sa prédelle); tous deux ont été peints avec la même délicatesse précieuse; tous deux avaient jadis le même coloris éclatant, qui a gardé sa limpidité sur le retable de Ferrer, et qui, sur l'autre, a été jauni et éteint par un vernis grossier. Pourtant ces deux triptyques ont été peints par deux artistes fort différents.

Le panneau central du second triptyque est encore un Crucifiement ;

mais ici le drame du Calvaire figure comme l'épisode culminant de l'une des plus vastes légendes du moyen âge, celle de la Vraie Croix (fig. 449). La légende est résumée sur les panneaux latéraux, en remontant à la mort d'Adam, sur la tombe de qui Seth planta le rameau mystérieux qu'un ange lui avait apporté du ciel, et qui devait fournir le bois de la croix (fig. 450). Les scènes sont des compositions italiennes, fort semblables aux fresques peintes par Agnolo Gaddi, en 1394, dans l'église florentine de Santa Croce; mais, par le style, le tableau est bien moins italien que le triptyque de Bonifacio Ferrer. Autour du Crucifié se presse une foule bigarrée; des nègres montrent leur face lippue; le mauvais larron se tord en d'effroyables convulsions; la Vierge, en détournant son visage défiguré par la douleur, tend son manteau bleu pour recevoir la pluie rouge qui dégoutte des pieds de son fils. Ce ne sont pas les peintres toscans de la fin du XIVe siècle qui donnent aux spectacles de la Passion cette émouvante horreur, mais plutôt les peintres et les miniaturistes du Nord, qui, tout en se souvenant des modèles italiens, les raniment de leur verve triviale et tragique.



Phot. E. Bertaux.

Fig. 449. — Panneau central du triptyque de la Vraie Croix, provenant de la chartreuse de Porta Cœli. Vers 1400.

(Musée de Valence.)

Dans le retable de *la Vraie Croix*, la plupart des personnages ont ces nez, longs comme des faux-nez, dont les peintres de Charles V et les premiers miniaturistes du duc de Berry ont gratifié les saintes images et les portraits de leurs contemporains; les mages de Chosroës portent les amples manteaux et les singuliers bonnets des prophètes d'André Beauneveu. Le peintre de ce triptyque est beaucoup plus étroitement apparenté avec les Français et les Flamands de son temps qu'avec les Siennois ou les Florentins. Le peintre même du retable de Bonifacio Ferrer, qui, dans ses visions de femmes et d'anges, semble préluder aux plus suaves harmonies de Fra Angelico, n'est pas resté étranger aux influences

septentrionales. Il a entouré le Crucifix de tableautins quadrilobés, où sont représentés les sept Sacrements. C'est la plus ancienne esquisse connue d'un motif qui sera développé dans des tableaux célèbres du Musée d'Anvers et du Musée de Madrid, œuvres de l'atelier ou de l'école de Roger Van der Weyden.

Ainsi, dès qu'un art issu de la peinture siennoise se manifeste à Valence, il apparaît modifié plus ou moins profondément par des éléments d'origine franco-flamande. Comment s'est fait ce mélange? La question intéresse, en vérité, toute l'histoire de la peinture à une époque décisive. Il faudrait, pour la résoudre, connaître d'abord les auteurs des deux triptyques de Val de Cristo. On sait seulement qu'en 1396, maître Andrès Marçal de Sax, « pintor alemany », fut chargé de peindre un *Jugement dernier*, flanqué du Paradis et de l'Enfer, dans la grande salle du Conseil de la ville de Valence. Un Nicolas Marçal, homonyme et sans doute parent de maître Andrès, travailla à Majorque de 1407 à 1418.



Phot. E. Bertaux.

Fig. 450. — Légende de la Vraie Croix. Panneaux latéraux d'un triptyque provenant de la chartreuse de Porta Cœli.

(Musée de Valence.)

Des documents plus nombreux et plus précis attestent, vers la fin du XIVe siècle, une importation continue de l'art franco-flamand, et en particulier de la peinture, sous toutes ses formes, dans les provinces septentrionales de l'Espagne. Le royaume de Navarre était alors, pour l'histoire artistique, comme pour l'histoire politique, un prolongement du royaume de France. Il eut pour souverain, de 1388 à 1426, Charles III, dit le Noble, à cause de sa magnificence, qui, né à Mantes, fit de fréquents séjours à Paris, et qui aima à s'entourer d'artistes français et flamands. Des ten-

tures de haute lisse, achetées aux tapissiers parisiens Colin Bataille et Jacques Dourdin, ou tissées en Navarre même par des maîtres français, dont le plus notable fut Lucien Bertholomieu, parèrent les châteaux d'Olite et de Tafalla. Les murs mêmes de ces châteaux furent revêtus, tantôt de stucs ciselés par des artisans mores, tantôt d' « histoires » peintes par des artistes de tous pays : Castillans, Catalans, Valenciens, Mallorquins, ou Français, comme maître Robin, Baudet, Perrinet, ou Brabançons, comme Anequin de Bruxelles.

Tapisseries et peintures ont disparu. Les miniatures et les panneaux peints en Navarre aux environs de 1400, et qui se sont conservés, ne peuvent être attribués aux artistes français ou flamands employés par Charles le Noble : ils prouvent seulement que les leçons des étrangers furent plus ou moins fidèlement suivies par les peintres locaux. Dans le missel enluminé pour un archevêque de Calahorra en 1390, et qui a passé dans la Bibliothèque Colombienne de Séville, les compositions à pleine page ne diffèrent des grandes miniatures parisiennes du temps de Charles VI que par la raideur du dessin et le bariolage du coloris.

La cathédrale de Tudela a conservé un très grand retable, comprenant 15 panneaux, sans la prédelle, que Mosén Francés de Villa Espesa, chancelier de Navarre sous le règne de Charles le Noble, donna à la chapelle où il fut enseveli en 1427. Lui-même s'est fait peindre, en face de sa femme, à genoux sous le manteau d'une grande *Vierge de Miséricorde*. Le tombeau du chancelier, placé à côté du retable, est, comme on le verra ici, un ouvrage important de l'atelier du sculpteur tournaisien Janin Lome : cependant la décoration de ce monument est de goût plus espagnol que flamand. Dans le retable, c'est à peine si quelques détails rappellent les miniatures du Nord, surtout dans les scènes de la Passion ; l'ensemble des peintures est étroitement apparenté, même pour la technique, aux grands retables catalans.

Un tableau du même temps et peut-être du même atelier, qui provient de Tarazona, une petite ville très proche de Tudela, se trouve à Madrid, dans la collection Lázaro. C'est une Vierge, assez gauche et maniérée, sur son trône entouré d'anges ; à ses pieds est agenouillé un *caballero*, nommé dans une inscription castillane, qui donne la date : 1439. L'imitation de la peinture du Nord est sensible surtout dans le portrait du donateur. Les dorures des orfrois, des nimbes et de la grande couronne sont appliquées sur les reliefs de stuc. La Vierge de Tarazona est la première peinture à date certaine sur laquelle se montrent ces reliefs, que multipliera le goût espagnol (fig. 451).

Le Louvre vient d'acquérir un triptyque, dont le panneau central est une Vierge, assez semblable à celle de la collection Lázaro pour qu'on doive la placer à la même date. La triptyque provient des

environs de Soria, c'est-à-dire d'une région qui n'est séparée de Tarazona que par une *sierra* étroite et facile à franchir. La Vierge du Louvre est plus délicate et plus gracieuse que sa cousine de la collection madrilène; le panneau, plus finement peint et doré, n'est pas alourdi de reliefs. Le peintre de ce tableau est-il Castillan, Navarrais ou Aragonais? On ne saurait le dire. Il a connu, sans doute par la Navarre, des modèles franco-flamands, dont l'influence est frappante dans les figures des volets, un *saint Jean-Baptiste* et un *saint évêque*, peints avec une richesse de tons et une vigueur de touche qui rappellent certaines œuvres rhénanes du commencement du xv[e] siècle.



Phot. Moreno.

FIG. 451. — École navarro-castillane. Le gentilhomme Sperandeo de Santa Fé aux pieds de la Vierge. Tableau d'autel provenant de Tarazona (1459).
(Collection Lazáro, à Madrid.)

L'art des peintres franco-flamands pénétra dans la Vieille-Castille, jusqu'au delà de Valladolid, avant qu'un Florentin allât peindre à Salamanque. Le polyptyque conservé dans l'église des Clarisses de Tordesillas (au sud de Simancas) est étroitement apparenté, pour les peintures, comme pour les sculptures, aux ouvrages que l'imagier Jacques de Baerze et le peintre Melchior Broderlam envoyèrent de leurs ateliers de Gand et d'Ypres à la chartreuse ducale voisine de Dijon[1].

Les rois d'Aragon, comme leur voisin de Navarre, avaient fait venir, avant la fin du xiv[e] siècle, des tapisseries de haute lisse et des peintres français ou flamands. Un certain Jaco Tuno (Jacques Cœne?), portraitiste renommé qui se trouvait à Paris, fut sollicité par le roi Juan I[er], en 1386 : il ne semble pas avoir fait le voyage. D'autres tinrent sa place. En 1393, le peintre Nicolas de Bruxelles est citoyen de Barcelone. Il existe encore

1. Ce polyptyque a été envoyé à Madrid, lors de l'Exposition Colombienne de 1892; il est reproduit dans l'*Album* (pl. CX).

à Barcelone, dans la salle capitulaire de la cathédrale, un *Crucifiement*, qui reproduit des figurines telles que celles des *Petites Heures* du duc de Berry, avec leurs contorsions et leurs grimaces[1]. Des prophètes drapés et coiffés comme ceux d'André Beauneveu sont brodés sur un devant d'autel donné vers 1410 par un abbé de San Joan de les Abadesses et exposé au Musée de Vich (fig. 452). Cet ouvrage, d'un admirable dessin, peut être attribué à un artiste du Nord : trois brodeurs brabançons se trouvaient à Barcelone, au service du roi, dès 1388; d'autres sont mentionnés jusqu'en 1427.



Phot. Gudiol.

Fig. 452. — Un prophète. Détail d'un devant d'autel brodé vers 1410. (Musée de Vich.)

Des modèles franco-flamands ont été imités au commencement du xv[e] siècle, jusqu'au cœur de l'Aragon, où leur influence a paru sensible, dès 1390, dans les peintures du triptyque de Piedra. En 1439, un peintre rustique s'inspire de miniatures françaises ou flamandes de la génération précédente, pour composer les petites scènes de l'Évangile qui décorent les volets du triptyque de Belchite, un village situé non loin de Saragosse. Cet Aragonais a su donner une assez fière allure aux portraits des donateurs, dont l'un est couvert d'une armure noire et coiffé d'un casque formidable. Il est difficile de décider si les modèles qu'a connus le peintre de Belchite sont venus en Aragon par la Navarre ou par la Catalogne.

Le maitre catalan de Saint Georges. — Les progrès précipités de la peinture flamande furent suivis de près par les peintres catalans. L'un d'eux rivalisa hardiment avec les maîtres vigoureux dont l'effort précéda, dans le Nord, l'apparition des chefs-d'œuvre qui allaient ouvrir une ère nouvelle.

Le Louvre a reçu en 1905 quatre panneaux à fond d'or, représentant les martyres soufferts par saint Georges, et qui ont été d'abord classés parmi les œuvres franco-flamandes, à cause de leur ressemblance avec les miniatures les plus somptueuses et les plus vivantes des livres d'Heures du duc

1. Reproduit dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XXII, 1907 (II), p. 121.



Phot. A. Mas.

FIG. 453. — ÉCOLE CATALANE, VERS 1430. — SAINT GEORGES COMBATTANT LE DRAGON.

(Collection Ferrer Vidal y Soler, à Barcelone.)

de Berry. Quelques costumes contemporains permettent de placer les panneaux vers 1430, au plus tard. Des turbans énormes et de hauts bonnets pointus, qui ont l'air de figurer dans un « Mystère », forment une assemblée pompeuse et grotesque, à côté des bourreaux, affreux malandrins, dont les haillons laissent voir la nudité misérable. Un juif à mine chafouine est une sinistre caricature. La mise en scène est réglée avec un sens très vif du mouvement et du drame. Tandis que la perspective reste archaïque et puérile, les raccourcis les plus difficiles sont indiqués franchement et d'un trait sûr. La chétive nudité du martyr allongé sur le sol clair se modèle en pleine lumière. Le coloris *a tempera* est avivé par des glacis à l'huile.

Il est aujourd'hui avéré que les quatre panneaux du Louvre proviennent de Barcelone. Ils formaient les côtés d'un triptyque, dont le panneau central a été retrouvé dans une collection particulière de cette ville : c'est un *Saint Georges* à cheval, *combattant le dragon*. L'œuvre est frappante par sa fière allure et par sa puissance d'illusion. Il y a loin de ce Saint Georges au charmant et puéril cavalier du Musée archéologique de Palma, qui est à peu près son contemporain. La virile jeunesse du combattant contraste avec la frêle silhouette de la princesse, perdue dans sa houppelande de velours cerise et d'hermine. Le monstre est vraiment une terrible bête de combat. Un même détail, d'un réalisme qui fait aussitôt penser à la Flandre, est répété sur l'un des panneaux du Louvre et sur le tableau de Barcelone; la grosse mouche qui s'est attachée à la croupe de l'âne qui traîne saint Georges au martyre est celle que l'on aperçoit, posée sur un os d'omoplate, au milieu du charnier où le monstre tient son repaire. Le grand tableau n'a pas de fond d'or, comme les panneaux du martyre, mais un ciel d'un bleu profond. Le paysage, dont quelques détails sont d'une étonnante vérité, monte encore, suivant une tradition archaïque, vers une ligne d'horizon très relevée. Les derniers plans sont fort semblables à ceux du paysage d' « Avril », dans les *Très Riches Heures* du duc de Berry; mais le *Saint Georges* appartient à une autre génération que les figurines des merveilleuses miniatures. La couronne de la petite princesse, fleurie de grands lis, est celle que porte la Vierge Marie, sur une miniature peinte avant 1419 pour Guillaume de Hollande, — et, en 1432, sur le polyptyque des Van Eyck. Le peintre du retable de Barcelone a-t-il connu les deux frères, ou l'un d'eux? Il a suivi, en tout cas, d'autres modèles, français, bourguignons ou peut-être tournaisiens. Par le goût qu'il montre pour les turqueries de théâtre et par son accent de caricature, le « Maître de Saint Georges » apparaît comme un précurseur du « Maître de Flémalle ».

Ce peintre, qui semble avoir eu un « tempérament » d'artiste original, comme les grands peintres flamands de son temps, n'était pas un Flamand



établi à Barcelone : jamais un peintre du Nord n'aurait, comme l'a fait le peintre du *Saint Georges*, bosselé son panneau de stucs qui mettent en saillie les accessoires les plus brillants de l'armure et du harnachement, et fait du monstre hérissé de verrues une véritable peinture en bas-relief. C'est un procédé de décoration dont l'emploi ne se généralisera en Catalogne que vers le milieu du xvᵉ siècle, mais qui est certainement espagnol.

Le « Maître de Saint Georges », s'il est Catalan, n'a pu s'initier aussi complètement à l'art du Nord que par des voyages. En Catalogne, où il a peint le retable par lequel il est connu comme un maître, il a eu des disciples et des imitateurs. Bonnets pointus, nez crochus, faces patibulaires reparaissent sur un triptyque de *Sainte Lucie*, qui a passé dans la collection Martin-Le Roy, à Paris, et dont le panneau central est seul orné de reliefs, comme celui du retable de *Saint Georges*. On retrouverait les mêmes détails caractéristiques dans d'autres panneaux catalans de la première moitié du xvᵉ siècle, tels que le *Martyre de sainte Eulalie* de la collection Muntadas, à Barcelone. L'influence du maître anonyme s'est étendue jusqu'à Majorque, comme le prouvent les petites scènes de martyre peintes en 1460 sur la prédelle d'un retable en forme de diptyque, qui se trouve dans la chapelle de l'ancien palais royal de Palma. Les deux grands panneaux représentent *saint Georges* et *saint Vidal* sur des chevaux blancs, vrais chevaux de bois. Dans ces divers tableaux l'abondance des accessoires pittoresques ne suffit pas à donner l'illusion d'une réalité magnifique et brutale : après le passage du « Maître de Saint Georges », le petit monde de la peinture catalane se laisse envelopper à nouveau de l'atmosphère de calme religieux et de douceur populaire où baignent les légendes de Borrassá.

Les disciples de Jean Van Eyck. Jacomart Baço a Naples et dans le royaume de Valence. — A Valence, la peinture dramatique et caricaturale dont le triptyque de la Vraie Croix avait donné un si curieux exemple semble n'avoir eu qu'une vogue éphémère. Le triptyque de *Saint Martin* laisse croire que la peinture valencienne redevint au commencement du xvᵉ siècle presque purement italianisante ; elle ne reprit contact avec l'art flamand qu'après que cet art eut accompli, grâce à plusieurs hommes de génie, une transformation qui sembla faire table rase du passé.

Il est possible que l'un des voyages mystérieux dont fut chargé Jean Van Eyck ait amené le peintre de Philippe le Bon au port du Grao dès 1426. Quoi qu'il en soit, des œuvres authentiques et nombreuses attestent que les procédés et les recherches du grand novateur furent imités librement par un peintre valencien, qui s'appelait Jacomart Baço. Un retable pour lequel ce peintre a signé un contrat en 1460 a été retrouvé par D. L. Tramoyeres dans l'église du village de Cati, perdu au milieu de montagnes désertes, entre Viñaroz et Morella. C'est grâce au terme de comparaison

fixé par ce tableau authentique qu'une partie de l'œuvre du peintre a pu être retrouvée.

En 1440, Jacomart portait à Valence le titre de peintre du roi. Il connut certainement un peintre de Bruges, Louis Alimbrot, qui est mentionné en cette même année comme habitant de Valence. Jacomart lui-même n'alla sans doute jamais en Flandre : l'événement de sa vie fut un voyage d'Italie.

Le 7 octobre 1440, le roi Alphonse d'Aragon, occupé au siège de Naples, écrivit de son camp au bailli de Valence, pour faire venir à son service Jacomart. Le peintre est cité dans les registres de la chancellerie napolitaine jusqu'en 1447. Les œuvres qui lui furent commandées par le roi, comme



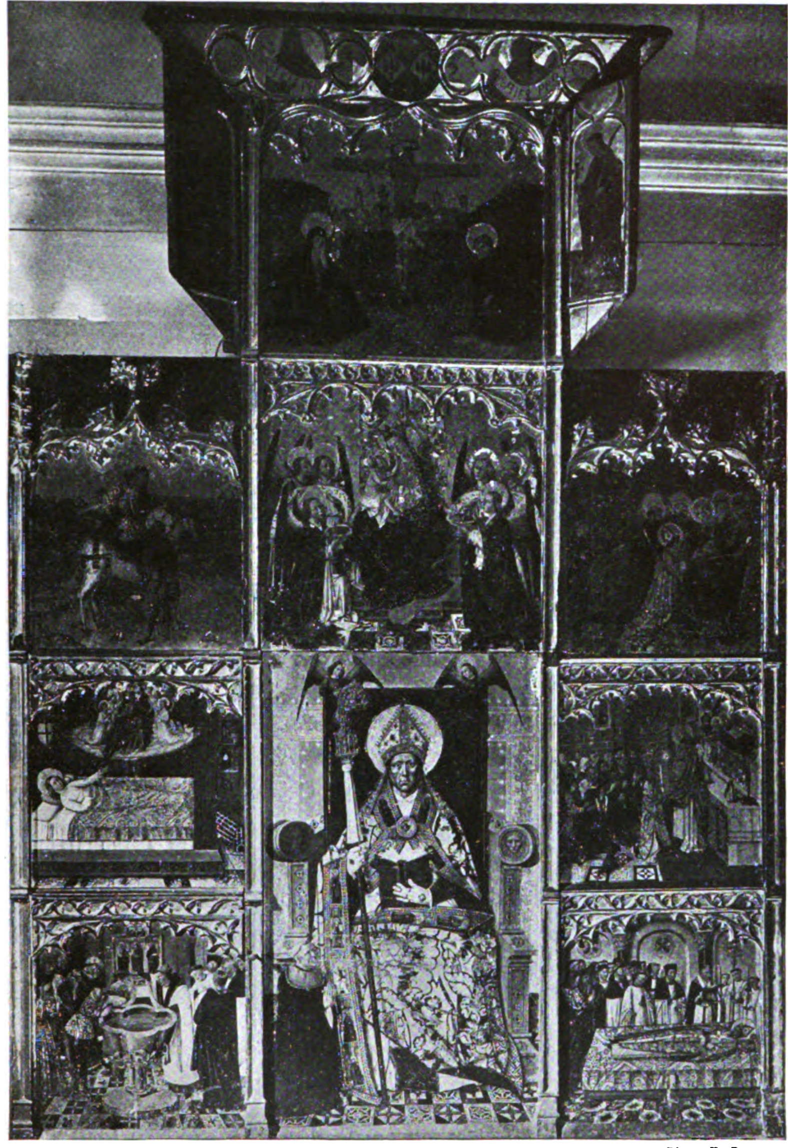
Phot. E. Bertaux.

FIG. 454. — Sainte Anne, saint Augustin et saint Ildephonse, par Jacomart Baço. Triptyque donné vers 1450 par le cardinal Alfonso Borgia. Collégiale de Játiva.

le curieux tableau de *Santa Maria della Pace*, ex-voto de la prise de Naples, ont depuis longtemps disparu.

Un panneau à fond d'or, conservé dans un coin obscur de l'église de San Lorenzo, représente *Saint François donnant la Règle*. Le même sujet a été peint, avec la même ordonnance, par Luis Borrassá, au milieu du retable des Clarisses de Vich ; mais sur le panneau de Naples, qui est peint « à l'huile », le coloris est bien plus nourri et les moines agenouillés sont autant de portraits. Le *Saint Jérôme* du Musée de Naples, que Waagen attribuait à Hubert Van Eyck, a fait partie autrefois du retable de San Lorenzo dont le *Saint François* était le panneau principal. Peut-on rendre à Jacomart cet étonnant tableau d' « intérieur », dont aucune touche d'or ne vient égayer le réalisme austère? Doit-on même attribuer au peintre valencien le *Saint François* dont la silhouette maigre se découpe en brun sur un fond d'or? Il faut reconnaître qu'aucun des tableaux que Jacomart

a peints en Espagne n'approche aussi près des modèles flamands que les panneaux de San Lorenzo. Peut-être le retour du peintre d'Alphonse V



Phot. E. Bertaux

FIG. 455. — Retable de Saint Martin, par Jacomart Baço (1457). Église des Clarisses, à Ségorbe.

dans sa patrie, où survivaient tant de traditions archaïques, a-t-il été pour l'artiste un retour en arrière.

Jacomart était revenu à Valence en 1451. Il peignit, soit à la fin de son séjour d'Italie, soit immédiatement après son retour en Espagne, un triptyque que le cardinal Alfonso Borgia, — plus tard pape sous le nom

de Calixte III, — offrait à la collégiale de Játiva, non loin de Valence, et qui vient d'être retrouvé dans cette église. Au milieu du retable est assise *sainte Anne* (fig. 454), à laquelle était dédiée la chapelle funéraire des Borgia. La sainte matrone tient sur ses genoux la Vierge adolescente, parée comme une infante, et tenant elle-même l'Enfant Jésus comme une poupée nimbée. Deux évêques siègent à la droite et à la gauche de sainte Anne, sur les panneaux latéraux. L'un est *saint Augustin*, devant lequel est agenouillée sa mère sainte Monique. L'autre prélat est *saint Ildephonse*, l'archevêque de Tolède, que prie un vieux cardinal, avec la *cappa* et le chapeau rouge; c'est le donateur, Alfonso Borgia. L'or étincelle sur les fonds précieusement guillochés et sur les brocarts et les orfrois des chapes. Les velours, les broderies, les pierres précieuses sont travaillés en trompe-l'œil, à la manière des Van Eyck. Le triptyque des Borgia avait une prédelle, dont deux panneaux sont conservés dans la collégiale de Jativa. L'un d'eux représente la Vierge remettant la chasuble miraculeuse à saint Ildephonse, l'autre, le Baptême de saint Augustin.

En 1457, Jacomart Baço termina un grand retable consacré à *saint Martin*, qui se trouve aujourd'hui dans la sacristie de l'église des Clarisses de Ségorbe, et qui provient, dit-on, de la chartreuse de Val de Cristo. Le saint est représenté sur le panneau central, revêtu de ses ornements pontificaux et assis sur son trône épiscopal, devant lequel est agenouillé un chanoine. Les panneaux latéraux racontent la vie et la mort du saint en petites images claires et précises. Le Baptême de saint Martin est exactement composé comme le Baptême de saint Augustin sur la prédelle du triptyque de Jativa ; le groupe de la Vierge glorieuse et des anges, qui est placé au-dessus de la grande effigie de l'évêque de Tours, est identique au groupe devant lequel est agenouillé saint Ildephonse, sur la même prédelle. Le millésime se trouve écrit en chiffres arabes sur un minuscule cartel, au milieu de l'un des petits panneaux, celui qui représente une Apparition de la Vierge à saint Martin.

Jacomart mourut en 1461, quelques mois après avoir achevé le retable de Cati, sans lequel son nom et son œuvre ne seraient peut-être jamais sortis de l'oubli. Dans les tableaux qui ont pu lui être rendus, l'élégance un peu molle de la peinture valencienne est enrichie et comme lestée par la pesante somptuosité des étoffes et des pierres précieuses. L'emploi de l'huile et des vernis dans les glacis translucides, sinon dans la « pâte », a donné au coloris une consistance et une richesse que n'avait pas connues le « Maître de Saint Georges ». Cependant Jacomart, tout en s'efforçant de rivaliser avec les merveilles opérées par Jean Van Eyck, n'a pas perdu le souvenir des maîtres qu'il avait eus à Valence; il a gardé jusqu'à la fin de sa carrière un peu de la naïveté et de la fraîcheur du Trecento.

Le peintre aimable et brillant qui avait été renommé de son vivant à Naples, comme à Valence, a dû exercer une action sur les artistes de son temps par sa fécondité même; cependant je ne lui connais qu'un disciple direct. C'est le peintre inconnu d'un triptyque qui se trouve dans l'église de Santa Catalina, à Saragosse, et qui porte la date de 1454. On y



Phot. de la *Revue de l'Art ancien et moderne.*

Fig. 456. — La Vierge des Conseillers de Barcelone (1445), par Luis Dalmau.
(Musée municipal de Barcelone.)

voit, à droite et à gauche d'un évêque, *saint Paul l'anachorète* et un *saint Michel* en armure plaquée d'argent, qui combat un diable de tableau flamand. Les scènes de la prédelle rappellent encore plus clairement que les grandes figures la manière de Jacomart, sans être de sa main : il ne manque pas même dans les architectures les niches à coquilles dont le peintre d'Alphonse V avait rapporté le dessin d'Italie et que l'on voit sur ses tableaux de Cati et de Játiva.

Le retable de *Saint Vincent Ferrier*, dans l'église napolitaine de San

Pietro Martire, est un polyptyque valencien, exactement composé à la manière du retable de *Saint Martin* à Ségorbe; les panneaux qui racontent la vie du prédicateur fameux sont assez « flamands » pour qu'un savant hollandais les ait attribués, contre toute vraisemblance, à Simon Marmion, le maître d'Amiens. Ce retable a été certainement peint à Naples après le départ de Jacomart, et par un artiste beaucoup plus savant que le peintre d'Alphonse V dans la technique de l'huile et dans l'art du paysage. Il y aurait grand intérêt, pour l'histoire de l'art flamand autant que pour celle de l'art espagnol, à découvrir le nom de ce peintre, sa patrie et son maître : jusqu'ici son œuvre napolitaine reste une énigme.

A Valence même, les contemporains et les successeurs de Jacomart sont encore très peu connus. On n'a retrouvé aucune œuvre authentique de Juan Reixats, qui est cité de 1439 à 1464, et qui travailla, non seulement pour Valence, mais pour la chapelle du château royal de Játiva et pour la chartreuse de Porta Coeli, pour Bocairente, Denia et Albacete. Lorsque la suite de ces études nous conduira devant un groupe de tableaux valenciens où se révèle une personnalité d'artiste, nous n'y trouverons que des souvenirs à peine distincts de l'art flamand : peu d'années après la mort de Jacomart, la Renaissance italienne va régner à Valence, dans l'œuvre de maître Rodrigo d'Osona.

Luis Dalmau. — De tous les noms d'artistes que l'on trouvera cités dans ce chapitre, le seul qui fasse figure jusque dans les manuels est celui d'un contemporain de Jacomart, qui a été le disciple le plus exact, sinon le plus heureux, de Jean Van Eyck. Luis Dalmau s'était lui-même assuré contre l'oubli, en laissant une signature ambitieuse au milieu du grand retable qu'il acheva en 1445 pour la chapelle de la Maison des Conseils de Barcelone, et qui est aujourd'hui au Musée municipal, dans son cadre ancien de chêne, sculpté par l'imagier Francesch Gomar. On y voit les cinq conseillers de la ville présentés à la Vierge par sainte Eulalie et saint André (fig. 456).

Ce tableau est un centon de motifs empruntés presque textuellement au peintre de Philippe le Bon. Les anges qui chantent derrière le trône de la Vierge singent les grimaces que font les chantres célestes sur le retable de Gand. Les portraits des magistrats municipaux en simarre cramoisie ont été caractérisés avec une énergie singulière et devaient être d'une ressemblance frappante; cependant ils ont pris la pose de trois quarts et le regard fixe de *l'Homme à l'œillet.* L'exécution est d'une minutie laborieuse et sèche. L'éclat des pierreries et les tons soyeux des étoffes sont indiqués au moyen de couleurs employées à la détrempe pure, sans l'intervention des procédés des Van Eyck. Pourtant l'identité de telle figure et de tel groupe avec des œuvres célèbres est si parfaite qu'elle

suppose des copies prises par le peintre lui-même d'après ces modèles lointains.

L'hypothèse d'un voyage de Dalmau en Flandre a été admise par presque tous les critiques : elle vient de trouver la confirmation la plus éclatante dans des documents qui ont fixé les faits essentiels de la biographie du peintre, en laissant seulement dans l'ombre le lieu de sa naissance.

Luis Dalmau est mentionné pour la première fois à Valence en 1428. Il portait alors le titre de peintre de la ville, et celui de peintre de la maison du roi, concurremment avec Antón Guerau. Le 21 septembre 1431, il reçut d'un trésorier d'Alphonse V la somme de cent florins d'or, pour les frais d'un voyage au « comté de Flandre », qu'il devait entreprendre « pour affaires touchant au service dudit seigneur ». Il atteignit certainement le but de son voyage avant la Noël. Or c'est le 6 mai 1432 que le polyptyque des frères Van Eyck fut placé à Gand, dans la chapelle funéraire de la famille Vydt. Dalmau eut tout le temps de l'étudier et de le copier à Bruges, dans l'atelier même de Jean Van Eyck.



Phot. E. Bertaux.

Fig. 457. — Saint Georges combattant le dragon, par Pierre Nisart (1470).

(Musée archéologique de Palma de Majorque.)

La date de son retour en Espagne est inconnue. Rien ne permet de supposer qu'il soit revenu d'abord à Valence, et qu'il y ait revu Jacomart, avant le départ de celui-ci pour Naples, en 1440. Ce qui est certain, c'est

qu'il se trouvait à Barcelone en 1443, lorsque les conseillers le désignèrent pour peindre le retable de leur chapelle, comme « le meilleur et plus apte qui se pût chercher et trouver ». Après avoir signé son grand tableau, il reste à Barcelone : on l'y trouve occupé à d'assez modestes besognes jusqu'en 1460; puis il disparaît.

De cette carrière de trente ans, la seule œuvre qui subsiste est le retable des *Conseillers*. Il est étrange qu'un tableau qui reflète, en les déformant à peine, quelques-unes des figures les plus caractéristiques de Jean Van Eyck, nous les présente comme dépouillées de leur coloris profond et velouté. Dalmau n'a pu ignorer la technique de la peinture à l'huile, dont Jacomart, bien plus éloigné que lui des Van Eyck, a connu l'usage, sinon les raffinements. Une collection particulière de Barcelone possède un tableautin religieux peint à l'huile, qui a été attribué avec vraisemblance à Dalmau : l'exécution en est assez gauche, malgré la richesse des tons. Peut-être est-ce faute d'assurance dans le maniement de la technique nouvelle que Dalmau s'en est tenu, pour son grand retable, à un procédé fort peu différent de celui de Borrassá. Le peintre qui avait vu la Flandre apportait cependant à Barcelone une nouveauté : un tableau sans or. Le paysage que l'on aperçoit à travers les fenestrages découpe ses châteaux et ses monticules sur le bleu d'un ciel clair. Il est curieux d'observer que le contrat de 1443 prescrivait que « tout le champ du retable fût doré de bonne et belle dorure d'or fin de florin de Florence ». Le minutieux travail de pinceau qui remplaça la richesse matérielle et métallique fut-il du goût des magistrats et du public? Le fait certain est que Dalmau ne fit pas souche de disciples.

Seul, un grand retable de *Saint Georges*, conservé à Palma, dans le musée de la Société « Lullienne », est peint *a tempera*, dans la manière de Jean Van Eyck, et avec la sécheresse de Dalmau : mais le peintre, dont le nom est connu, ne peut guère passer pour un Catalan. Il s'appelait Pierre Nisart; c'était probablement un Français; le document où il est cité le présente comme un artiste voyageur, qui s'apprêtait à quitter Majorque, dès qu'il aurait fini le retable, auquel il travaillait en 1470[1]. Nulle œuvre comparable à ce lourd portrait d'homme d'armes et à ce paysage détaillé d'après la vue même de Palma n'apparaît à Barcelone, après le passage de Dalmau.

Le tableau même des Conseillers de Barcelone devait servir de type pour d'autres tableaux officiels, mais l'œuvre du peintre ne trouva pas d'imitateurs. Vers 1470, la ville de Lérida fit peindre un tableau d'autel destiné à la chapelle de sa Maison des Conseils, et qui est conservé au

1. Le document du 3 juin 1470, publié par D. E. R. Aguiló, dans le *Bolleti de la Societat Arqueològica Luliana*, en mai 1906, est rapproché ici pour la première fois du tableau, qui avait été attribué sans aucune raison à un Miquel Ximénez (*Bolleti*, t. IX, 1901-1902. p. 241).



petit musée archéologique de la ville[1]. Le panneau central représente les quatre *pahers*, qui étaient les conseillers de la ville, à genoux devant la Vierge, et assistés de saint Georges et de saint Michel. Seuls les « juges de paix » ont pris la pose des conseillers de Barcelone. Dans tout le reste du retable et dans le groupe même de la Vierge et de l'Enfant, pas le moindre souvenir de Dalmau. Le peintre qui s'était naturalisé Brugeois demeura un étranger au milieu de la florissante école catalane.

Le voyage de Jean Van Eyck en Portugal et les origines de l'école hispano-flamande de Castille. — C'est à l'écart des villes maritimes, sur les hauts plateaux de la Vieille-Castille, que le xve siècle a laissé des séries entières de panneaux peints à l'huile et que l'on peut appeler « hispano-flamands ». Nombre de ces peintures, encore peu connues, sont de race vigoureuse et fière. Comment s'expliquer cette abondante floraison d'une greffe étrangère, dans une région éloignée des grandes voies continentales et des routes de la mer? A cette question semble répondre un fait authentique et célèbre : le voyage de Jean Van Eyck en Portugal.

Le peintre de Philippe le Bon fit partie de l'ambassade qui alla demander pour le duc la main de l'infante Isabelle de Portugal à la fin de l'année 1428. L'ambassade fut reçue par le roi Jean, le 15 janvier 1429; le peintre commença aussitôt le portrait de la princesse, qui fut envoyé à Bruges le 12 février.

Jean Van Eyck a-t-il pu, au cours de ce voyage, former des élèves ou laisser des modèles en Portugal et en Espagne? La relation détaillée de l'ambassade rapporte que plusieurs des envoyés de Bourgogne quittèrent la cour de Portugal après l'envoi du portrait et qu'en attendant la réponse de leur souverain, ils firent une grande tournée à travers la péninsule, qui commença par le pèlerinage de Santiago de Galice; ils visitèrent le roi de Castille et poussèrent jusqu'à Grenade, où ils furent reçus par le roi more. A la fin de mai, ils étaient de retour à Lisbonne. Jean Van Eyck fut-il du voyage? Nous l'ignorons. Il dut peindre à la cour de Cintra, après le portrait de l'infante, d'autres portraits de dames; peut-être emporta-t-il des commandes, lorsqu'il repartit pour Bruges, le 8 octobre 1429 : le *Saint François*, qui est aujourd'hui à New-York, a été retrouvé à Lisbonne. D'ailleurs le passage de Jean Van Eyck en Portugal n'éveilla pas l'art local de son sommeil. C'est seulement à l'époque *manueline* que nous verrons se former une école de peinture flamingo-portugaise, qui prend la suite des maîtres brugeois et anversois du commencement du xvie siècle.

Jean Van Eyck travailla, selon toute vraisemblance, pour la Castille. Le tableau fameux qui représente *l'Église et la Synagogue devant la Fontaine*

1. Reproduit dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XXII, 1907 (II), p. 261.

*de vie* semble avoir été peint par Jean avant l'achèvement de l'*Agneau mystique*, c'est-à-dire dans la période où le frère cadet de Hubert terminait ou imitait les compositions épiques de son aîné. L'exemplaire du Musée du Prado est une copie qui fut donnée au monastère du Parral, près de Ségovie, par le roi Enrique, avant 1474. Un autre exemplaire, qui était sans doute l'original, a été vu jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle dans la cathédrale de Palencia.

La révélation de telles œuvres a-t-elle suffi pour faire naître une école qui devait rester féconde jusqu'au temps de Charles-Quint? Il est étonnant de constater que, parmi les panneaux castillans de cette longue période, deux ou trois à peine sont des imitations plus ou moins indirectes de Jean Van Eyck. Le tableau du Parral, lui-même, n'est qu'une copie, adaptée à une forme de retable qui a été commune à toute l'Espagne, et probablement peinte par un Espagnol. La tonalité refroidie du coloris et quelques déformations dans les visages font croire que cette copie d'un Van Eyck est d'une main accoutumée à imiter d'autres maîtres flamands, qui n'avaient de commun avec Jean Van Eyck que la seule technique de la peinture à l'huile.



Phot. Hauser y Menet.

Fig. 458. — Portrait du marquis de Santillane, par Jorge Inglés (~~1475~~). Panneau d'un retable conservé 1455. à Buitrago (Nouvelle-Castille).

Le premier tableau à date certaine où se manifeste l'imitation du nouvel art flamand en Castille est le retable que D. Iñigo Lopez de Mendoza, premier marquis de Santillane, fit peindre conformément à un testament qu'il dicta le 5 juin 1455, lors d'une de ses expéditions contre les Mores, et qu'il donna à l'hôpital fondé par lui à Buitrago. Quatre panneaux de ce retable ont été conservés jusqu'à nos jours dans ce bourg perdu au pied de la Sierra de Guadarrama[1]; ils forment un monument aussi précieux pour l'histoire et pour la littérature que pour l'art.

Le marquis de Santillane a été justement célébré par les poètes de son temps comme le premier d'entre eux; il fut un savant nourri de

1. Ces panneaux ont été transportés en 1907 à Madrid, dans le palais du marquis actuel de Santillane; peut-être y resteront-ils.

lettres italiennes, en même temps qu'un grand et bienfaisant seigneur et qu'un capitaine fameux : « Phébus à la cour et Annibal au camp »,

*Tomando ora la espada, ora la pluma.*

Il s'est fait peindre à genoux sur l'un des panneaux de Buitrago; sa



Phot. Moreno.

FIG. 459. — École castillane, vers 1450.
La Nativité. Panneau central d'un triptyque.
(Collection Lázaro. Madrid.)

femme, Da. Catalina Suárez de Figueroa, lui fait pendant sur un second panneau. Derrière le marquis, un page porte son épée; à côté de son dais seigneurial est écrite une prière en vers castillans, qui fait allusion aux « Douze Joies » de la Vierge. Douze anges volants au-dessus des donateurs portent chacun sur un cartel une strophe composée par le chevalier poète.

Ces quatre panneaux sont peints avec une sobriété et une vigueur remarquables. Les velours et les brocarts ont les tons magnifiques des étoffes peintes par les Flamands et leur « toucher ». Les deux portes et la fenêtre s'ouvrent sur une campagne verte et un ciel clair. La tête large et puissante du marquis, sa bouche fine et pincée, ses yeux autoritaires sont marqués d'un trait aussi ferme que les portraits attribués à Roger Van der Weyden (fig. 458). Certes les anges de Buitrago sont plus gras, plus lourds, plus enfants que ceux du retable de Beaune; pourtant leurs longues tuniques ont les mêmes plis, dont les cassures dessinent des zigs-zags compliqués.

Le peintre auquel fut commandé le retable de Buitrago est désigné dans le testament du marquis de Santillane. Ce n'était pas un Flamand : il s'appelait Jorge Inglès, « Georges l'Anglais ». Une princesse d'Angleterre, Catherine de Lancastre, avait, au commencement du XV$^{e}$ siècle, exercé la régence en Castille, au nom de l'enfant qui devait être Juan II; elle avait compté parmi ses officiers le futur marquis de Santillane. Ce n'est pas pendant cette régence que le peintre Jorge a pu être appelé d'Angleterre : Catherine mourut en 1418, et les panneaux de 1455, si on les rencontrait en Flandre, seraient datés de 1440, au plus tôt. Peut-être Jorge était-il fils d'un Anglais; peut-être ce surnom d' « Inglès » n'est-il qu'un sobriquet donné à un Castillan. Pour résoudre le problème, il faudrait d'abord trouver des termes de comparaison parmi les « Primitifs » anglais : or ceux-ci sont encore plus inconnus que les « Primitifs » espagnols.

Il y a une parenté manifeste entre Jorge Inglès et le peintre d'un petit et précieux triptyque de la collection Lázaro, à Madrid, qui provient d'un couvent d'Avila. Le panneau central est une *Nativité*. Les anges qui battent des ailes en haut de la crèche ont les tuniques chiffonnées et les pennes aiguës des anges qui volent sur le retable de Buitrago comme les strophes animées du pieux poème. Le portrait du donateur, un petit vieux encore solide, est aussi fermement dessiné que celui du marquis de Santillane. La Vierge ressemble aux Vierges de Roger Van der Weyden, avec son visage rond et fin, ses cheveux annelés, son manteau d'un blanc bleuté, dont les plis ont les cassures bleues d'un bloc de glace pure; mais la robe brique de la Vierge, le vêtement de saint Joseph, tunique gris bleu, manteau orange, cache-nez vert vif, toutes ces couleurs âpres et froides sont exactement celles du mystérieux « Maître de Flémalle », qui précède Roger comme un frère aîné.

Le tableautin est peint à l'huile avec le fini le plus précieux; cependant il n'est pas d'une main flamande. Le peintre a raidi et alourdi ses modèles. Sur les volets, les rois mages sont emprisonnés dans des chapes lourdes d'orfèvrerie; les bergers, vêtus à la façon des montagnards de la

Vieille-Castille, portent des pèlerines de laine blanche à capuchon, dont l'étoffe feutrée a les plis anguleux de la soie. Ces comparses montrent des faces larges et camuses. Les anges mêmes ont des têtes carrées et comme taillées dans le bois.

Le peintre n'est pas celui du retable de Buitrago : l'un procède du Maître de Flémalle, l'autre de Roger Van der Weyden. C'est dire qu'ils ont été mis tous deux en contact avec deux générations successives d'une même école flamande : celle de Tournai. Par quel intermédiaire? Jorge Inglès, si on le suppose étranger, aurait pu être pour la Castille un Dalmau anglais; mais pour expliquer le seul triptyque de la collection Lázaro, il faudrait invoquer un autre voyage ou un autre modèle.

On sait que la chartreuse de Miraflorès, près de Burgos, avait reçu, dès 1445, du roi Enrique II, un triptyque de Maître « Rogel », qui est aujourd'hui l'une des œuvres capitales du Musée de Berlin. Le Prado de Madrid possède un grand triptyque de l'atelier de Roger qui se trouvait en Espagne dès le xve siècle. Mais la présence de tableaux, dont on ne connaît pas d'imitations directes, ne suffit pas à expliquer la formation d'une école. Pour le « Maître de Flémalle », quelques-unes des œuvres qui lui ont reformé une personnalité anonyme ont été retrouvées en Espagne, comme le *Mariage de la Vierge*, au Musée du Prado. Des critiques tels que Charles Robinson et Carl Justi ont été jusqu'à supposer, l'un, que ce peintre énigmatique avait voyagé en Castille, l'autre, qu'il était Espagnol. Il faut renoncer à cette dernière opinion, suggérée par les costumes orientaux et les turbans que le « Maître de Flémalle » a prodigués : ces turqueries ne sont, comme certains thèmes et motifs familiers à ce peintre flamand ou franco-flamand, qu'un héritage direct des miniaturistes du duc de Berry. Quant au voyage d'Espagne, c'est une hypothèse qui ne repose que sur une erreur : l'abside d'église romane dans laquelle la Vierge se tient debout sur un tableautin de l'atelier du « Maître de Flémalle », dont plusieurs copies ont été trouvées en Espagne, n'est nullement, comme l'a avancé M. Robinson, l'abside de la *Catedral vieja* de Salamanque.

L'influence directrice que le « Maître de Flémalle » et Roger Van der Weyden ont exercée de loin sur la peinture castillane attend une explication historique. Cette influence est, en tout cas, un fait, dont les conséquences ont été durables : toute une école de peintres est née en Castille de l'école tournaisienne.

A Avila, le petit triptyque qui est aujourd'hui l'ornement d'une collection de Madrid n'était que la pièce la plus précieuse d'une série dont il reste encore quelques panneaux dans la sombre cathédrale et dans l'église romane de San Vicente : l'un de ces derniers montre, derrière *saint Joachim*, un berger vêtu du même capuchon que les bergers de la petite

*Nativité*, mais plus farouche, et modelé par méplats cuivrés, à la façon d'une statue de métal repoussée au marteau. D. M. Gómez Moreno a retrouvé deux noms de peintres qui ont travaillé pour la cathédrale d'Avila, entre 1464 et 1476 : García del Barco et Fray Pedro de Salamanque. Ce moine collabora, pendant son séjour à Avila, avec Samson, le frère de Nicolas, le peintre florentin, que lui-même avait dû connaître.

FERNANDO GALLEGO ET L'ÉCOLE DE SALAMANQUE. — Salamanque a été, sinon le lieu d'origine, au moins le centre actif de la première école hispano-flamande de Castille. Dans cette grande et superbe ville, l'art flamand, apporté comme une semence de hasard, se rencontra avec l'art italien, personnifié dans un peintre de Florence ; or, il arriva que le Florentin, après avoir trouvé un imitateur à Léon, ne laissa pas de disciples à l'ombre de la cathédrale où survit son œuvre monumentale. Au lendemain de la disparition du maître étranger, les peintres salamantins avaient oublié le charme de Florence pour la richesse flamande.

Un peintre de Salamanque, Fernando Gallego, est le seul peintre du xv^e^ siècle qui ait été cité avec honneur par les érudits espagnols dès la fin du xviii^e^ siècle, alors que Dalmau, maintenant trop célèbre, était complètement inconnu. Gallego a dû cette fortune exceptionnelle aux multiples signatures qu'il avait apposées sur des retables peints de sa main. Le plus important de ces retables se trouve dans la cathédrale de Zamora : c'est un grand polyptyque placé sur l'autel d'une chapelle dont le fondateur était l'évêque Juan de Mella, qui fut fait cardinal par Calixte III, le pape espagnol, et qui mourut à Rome en 1467. Le cardinal, en *cappa magna*, est représenté sur le panneau central du retable, à genoux devant le trône de la Vierge, qui, au milieu d'une petite cour de saintes et d'anges, remet la chasuble miraculeuse à saint Ildephonse, agenouillé en face de D. Juan de Mella. Le peintre du retable a mis en scène, à droite et à gauche de la vision que contemple le cardinal, d'un côté l'Apparition de sainte Léocadie à saint Ildephonse dans une église de Tolède; de l'autre, un miracle opéré par les reliques du saint à Zamora, où, disait-on, elles avaient été transférées au temps de l'invasion musulmane. Les panneaux de l'étage supérieur représentent, à côté du *Crucifiement*, le *Baptême du Christ* et le *Martyre de saint Jean-Baptiste*, patron du fondateur de la chapelle. La prédelle, qui a été remaniée, montre des têtes de saints, viriles et fières, alignées à droite et à gauche d'une *Sainte-Face*. Le cadre même est entièrement peint : les armoiries du cardinal alternent sur les étroits panneaux avec des grisailles : *Adam et Ève*; *l'Église et la Synagogue* (fig. 460).

La peinture garde son émail, en dehors des repeints dont le panneau

central est à moitié englué. Gallego a su imiter les lourdes chapes de brocart, les orfrois cousus de pierreries et de perles avec l'exactitude et la somptuosité des maîtres flamands. Mais lesquels a-t-il pris pour modèles? Si l'on veut préciser, il devient difficile de s'arrêter à un nom. Près des velours aux tons sombres et profonds éclatent les jaunes et les orangés,



Phot. E. Bertaux.

Fig. 460. — Fernando Gallego. Retable de Saint Ildephonse, donné par le cardinal Juan de Mella (vers 1465). Cathédrale de Zamora.

dont le peintre du petit triptyque d'Avila semble avoir pris le goût au « Maître de Flémalle ». La longue bande de parchemin qui serpente au-dessus de l'Apparition de sainte Léocadie, et fixe dans l'air les paroles castillanes de la revenante, peut être un emprunt fait par Gallego à ce maître, qui a été, parmi les Flamands, un « Maître aux Banderolles ». Cependant la Vierge n'a pas le fin visage de l'épousée qui baisse le front sur le tableau du Prado, chef-d'œuvre du maître anonyme : sa face ronde, ses gros yeux à fleur de tête rappellent bien plutôt Petrus Cristus, dont Passavant a voulu faire le maître de Gallego. En même temps, tel person-

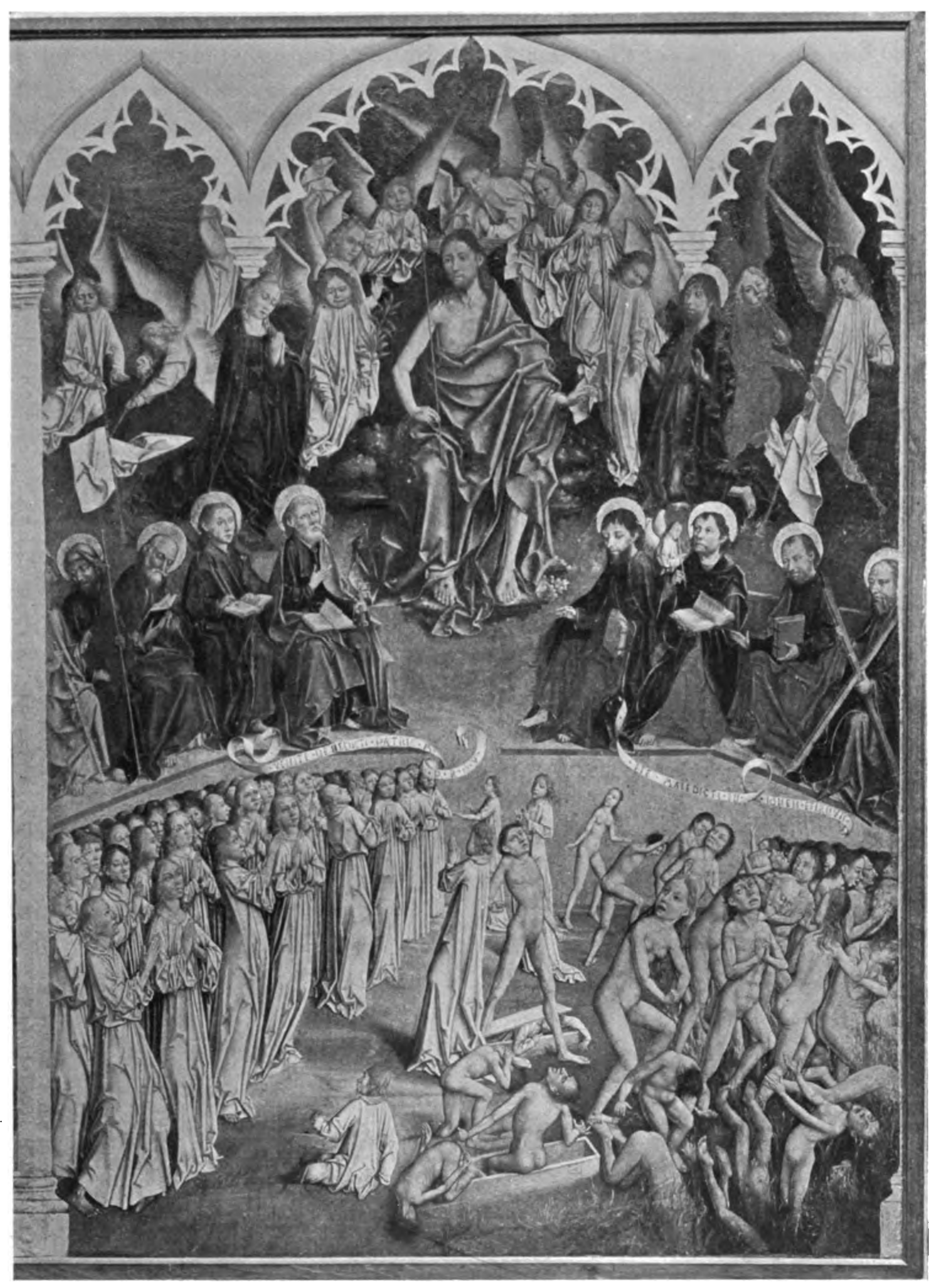
nage, monté sur des jambes héronnières, semble sorti d'un tableau de Thierry Bouts.

Si la filiation flamande de Fernando Gallego reste si compliquée et si obscure, c'est que le peintre a fort librement imité ses modèles, quels qu'ils fussent. Il ne se sépare pas seulement des Flamands par ce qu'il a conservé dans la main de sécheresse et de raideur, ni par l'emploi d'ombres cuivrées, que nous avons déjà notées sur des panneaux d'Avila. Gallego est, parmi les Hispano-Flamands, le premier qui, après une assimilation très complète de l'art étranger, soit redevenu, en tant qu'artiste, un « Espagnol ». Comme tel, il aime les costumes arrogants, les bottes de cuir clair, les grandes capes voyantes; il se plaît aux silhouettes picaresques des estropiés; il ne répugne pas aux spectacles sanglants, et saisit le moment où, après la décollation de saint Jean-Baptiste, le corps vacille, avant de s'écrouler, tandis qu'un jet de sang va éclabousser la muraille.

Le retable de Zamora a été probablement peint entre l'année 1456, où Juan de Mella reçut le chapeau de cardinal, et l'année 1467, qui est celle de sa mort. Bien que la chapelle avec laquelle le retable fait corps n'ait été achevée qu'au commencement du XVIe siècle, il paraît difficile de voir un portrait posthume dans le profil du vieux prélat, dont la large bouche entr'ouverte montre une dent branlante. Le premier document qui mentionne Gallego est du 23 février 1473 : à cette date, le peintre se trouvait dans la petite ville épiscopale de Coria (sur l'Alagon, non loin de Plasencia); il s'engagea à y peindre une série de six retables, dont le prix devait être fixé par Fray Pedro, Garcia del Barco, « ou quelque autre peintre fameux »[1]. Gallego n'est plus cité par la suite qu'en 1507. Il venait alors d'achever à Saragosse la décoration de la « tribune », dans la chapelle de l'Université. Cette chapelle a été remaniée de fond en comble; si l'œuvre de Gallego était un retable, et non une peinture murale, aucun panneau n'en a été retrouvé. Salamanque ne possède qu'un tableau signé de Gallego : un triptyque aujourd'hui placé dans une chapelle de la Cathédrale Neuve, et représentant *la Vierge entre saint Christophe et saint André* : ce n'est plus qu'un repeint atrocement barbouillé.

On peut attribuer à Fernando Gallego, de la façon la plus affirmative, deux polyptyques qui se trouvent tous deux à proximité de Zamora. L'un d'eux s'élève encore au-dessus du maître-autel de l'église de San Lorenzo, à Toro. Il a gardé son cadre, qui porte les armoiries d'un prince de sang royal. D. Pedro de Castille, et celle de sa femme, Da. Beatriz de Fonseca. Le prince mourut après sa femme, en 1492. Huit panneaux, complétés par une prédelle et un couronnement, sont restés en place : quatre

1. Document inédit communiqué par D. M. Gómez Moreno.



Phot. comm. par M. Herbert Cook.

FIG. 461. — LE JUGEMENT DERNIER, PAR FERNANDO (OU FRANCISCO?) GALLEGO.
PANNEAU DU RETABLE DE LA CATHÉDRALE DE CIUDAD-RODRIGO.

(Collection de Sir F. Cook, à Richmond.)

de ces tableaux sont des scènes de l'Enfance du Christ; les quatre autres, des scènes de la Vie de saint Laurent, patron de l'église. Le corps central a été remplacé par une énorme machine « churrigueresque ». A cette place devait être encastré un grand panneau, représentant *le Christ en gloire, entre l'Église et la Synagogue*, qui a été conservé jusqu'à nos jours dans l'évêché de Toro, et qui se trouve actuellement chez MM. Kleinberger, à Paris. C'est un Gallego authentique.

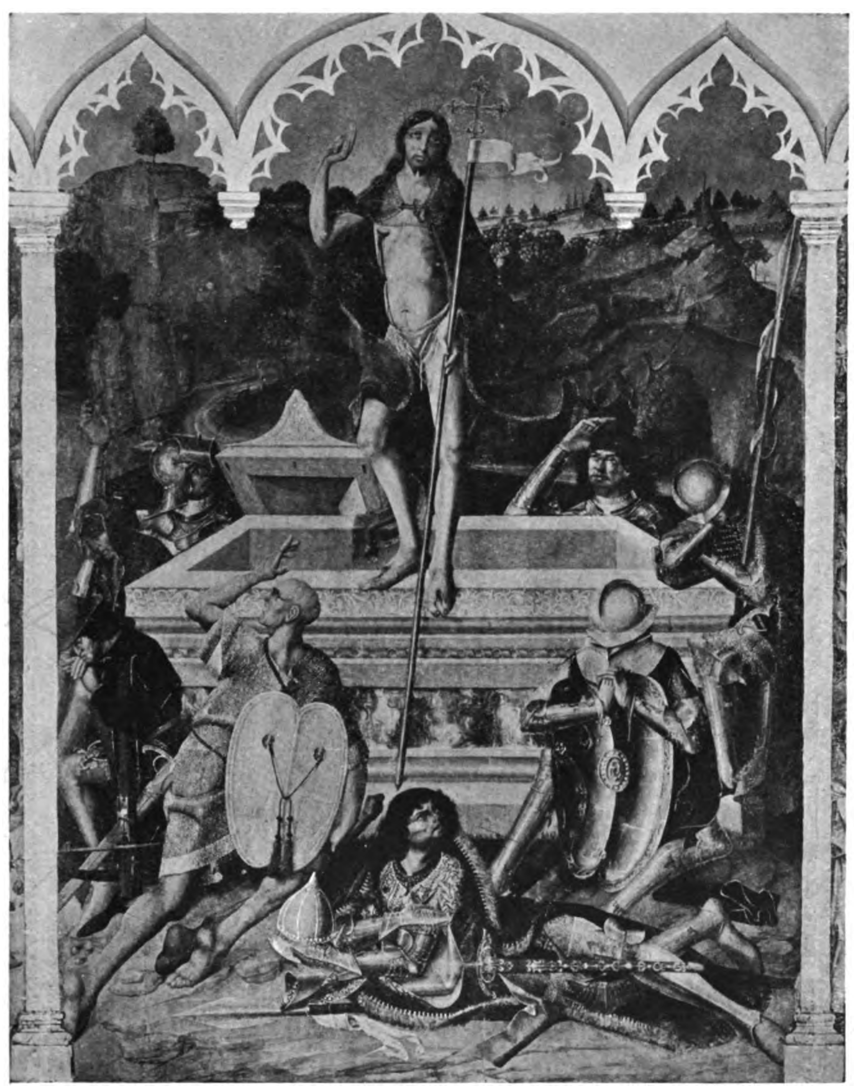
Un retable encore plus important que celui de Toro décorait l'église du bourg d'Arcenillas[1]. Il en reste 15 panneaux, presque tous de la manière de Gallego, qui forment tout un cycle, depuis l'Annonciation jusqu'à l'Ascension. Deux panneaux de la série ont été dérobés : l'un d'eux, l'*Ecce Homo*, se trouvait naguère dans une collection de Madrid. Des morceaux de retables du même style, plus ou moins endommagés, ont été notés par D. M. Gómez Moreno dans d'autres villages de la province. La liste des œuvres qui peuvent être mises sous le nom de Gallego est déjà longue : ce n'est pas là seulement le travail d'un maître unique, mais de tout un atelier; peut-être même faudra-t-il compter avec deux « Gallego ».

Un triptyque consacré à sainte Catherine, et qui apparaît à première vue comme une œuvre authentique de Fernando Gallego, est exposé dans l'ancienne salle capitulaire de la cathédrale de Salamanque. D. M. Gómez Moreno a trouvé les paiements faits au peintre de ce triptyque, en l'année 1500[2]. Deux fois il est appelé Gallego, sans nom de baptême; une autre fois, Francisco, et non Fernando. Faut-il voir dans ce document une erreur de scribe, ou l'indication d'un second Gallego, frère ou fils du premier? Il semble bien que le coloris du triptyque de *Sainte Catherine* soit un peu plus aigre que celui des retables de Zamora et de Toro : le carmin y triomphe de l'orangé. La même tonalité règne dans deux panneaux du style de Gallego, un *Portement de croix* et une *Pietà*, qui se trouvent logés au milieu même du retable de Nicolas le Florentin, dans la Cathédrale Vieille de Salamanque, et qui ont été peints vers 1500 pour masquer une niche occupée d'abord par une ancienne statuette de la Vierge. Il faut reconnaître que des différences de coloris, même appréciables, peuvent correspondre simplement à des différences de date dans l'œuvre d'un même artiste. La Sainte Catherine de Salamanque ressemble trait pour trait à la Vierge du retable de Zamora. Le peintre a observé la chute de la martyre dont la tête, à demi tranchée, va tomber sous un second coup, avec l'impassible attention du peintre qui a regardé le sang jaillir du cou tranché de saint Jean-Baptiste. Faut-il distinguer l'un de l'autre ces deux peintres? S'il y a eu en réalité parmi les peintres de Salamanque deux

1. Je dois ce renseignement à D. M. Gómez Moreno.
2. Document inédit.

Gallego, — un Fernando et un Francisco, — dans l'histoire ils ne font qu'un.

Gallego a eu des collaborateurs qui ont été eux-mêmes des artistes



Phot. comm. par M. Herbert Cook.

FIG. 462. — École de Salamanque (le « Maitre aux Armures »). La Résurrection du Christ. Panneau du retable de la cathédrale de Ciudad-Rodrigo.

(Collection de Sir F. Cook, à Richmond.)

originaux et puissants. Pour juger l'école de Salamanque au temps de sa pleine fécondité, il ne suffirait pas d'un voyage d'exploration poussé jusqu'aux confins du Portugal : l'œuvre la plus considérable de cette école doit être cherchée dans une grande collection anglaise, celle de Sir Frederick Cook, à Richmond. Elle comprend 23 panneaux de retable, plus

3 panneaux de prédelle. Le retable composé de ces morceaux a figuré jusqu'au temps de Napoléon sur le maître-autel d'une cathédrale, celle de Ciudad-Rodrigo, où il a reçu en 1811 quelques boulets de Wellington. Les panneaux, dont très peu avaient souffert, furent, après le siège, relégués dans le cloître ; le Chapitre les vendit en 1879.

Le retable de Ciudad-Rodrigo formait un ensemble sans égal, dans la peinture du xv$^{e}$ siècle, pour l'ampleur des dimensions et du thème. Les peintres ne s'étaient pas contentés, comme Gallego à Arcenillas, de suivre toute l'Histoire évangélique, depuis l'Annonciation jusqu'à la Passion ; ils avaient remonté plus haut que Serra qui, sur le retable du *Saint-Esprit*, de Manresa (v. p. 747), commençait à la Création du monde. Le premier panneau de la longue série, tout noir, est comme une table rase, où la nuit primitive est naïvement désignée par son nom : « *Chaos* ». Le dernier panneau est le *Jugement dernier*.

Ce *Jugement dernier* est l'un des douze panneaux du retable de Ciudad-Rodrigo qui peuvent être attribués à Gallego (fig. 461). Dans la foule des damnés et jusque dans le groupe céleste, plus d'une figure semble directement imitée du grand retable de l'hospice de Beaune, chef-d'œuvre de Roger Van der Weyden. Peut-être Gallego a-t-il vu le *Jugement dernier* qui forme l'un des volets du triptyque du Prado, véritable centon de figures tirées de plusieurs œuvres de Roger.

A côté de Gallego deux peintres, qui appartiennent certainement, comme lui, à l'école de Salamanque, ont travaillé au retable de Ciudad-Rodrigo. L'un de ces peintres, sur lesquels on ne sait rien, s'est éloigné encore plus que Gallego de Roger Van der Weyden et du « Maître de Flémalle ». Son Christ est maigre et brun, à la fois extatique et menaçant. Les nus sont lourdement dessinés et les raccourcis parfois difformes Les figures saisissantes et vraiment admirables sont les hommes d'armes qui forment l'escorte des condamnés, sur le chemin du Calvaire, et la garde du Sépulcre : magnifiques soudards venus de tous pays, les uns tête rase ou enturbannés, portant le grand pavois bilobé des guerriers de l'Alhambra et armés de massues de nègres; les autres, enfermés jusqu'aux yeux dans leur carapace de fer poli, où ils se meuvent comme des automates maladroits et terribles (fig. 462). Gallego ne sait camper que des gentilshommes en costume de cour, ou des bourreaux vêtus comme des valets. Le Castillan, qui, à côté de lui, a fait de la Passion une sorte d'épopée militaire, aussi somptueusement harnachée que les tapisseries de batailles, mérite d'être connu sous le nom sonore de « Maître aux Armures ».

Les peintres du retable de Ciudad-Rodrigo sont contemporains du Bruxellois Colin de Coter, qui imita, lui aussi, et moins librement, Roger Van der Weyden et le « Maître de Flémalle ». Alors les Flamands, et

même ceux qui restent sous la domination des maîtres morts, sont gagnés par la tendre douceur de Memling. Le temps est proche où l'école brugeoise étendra son influence jusqu'à Salamanque. Les peintres de la Vieille-Castille, qui se feront les disciples soumis de Gérard David, garderont quelque chose de la rudesse de leurs prédécesseurs, mais ils n'auront plus leur allure héroïque.



Phot de la Comm. des B.-A. de Barcelone

Fig. 463. — École catalane, vers 1445. La Multiplication des pains. Salle capitulaire de la cathédrale de Barcelone.

La peinture catalane et aragonaise dans la seconde moitié du xve siècle. — La peinture à l'huile, qui fut pratiquée en Castille selon la technique des maîtres flamands, n'a pas été adoptée au xve siècle dans le royaume d'Aragon. Les artistes catalans et aragonais restèrent fidèles à la *tempera*, dont Dalmau, le disciple exact de Jean Van Eyck, avait lui-même fait usage pour peindre le tableau officiel qui fut sans doute son œuvre la plus importante. Ses successeurs ne cherchent plus guère à imiter avec le procédé archaïque les velours, les aciers et les pierreries, que les peintres de la Castille faisaient luire d'un éclat dur et superbe. Ils se contentent des couleurs claires et des tons plats de Borrassá; ils ne les vernissent même pas de ces glacis à l'huile, qui avaient été employés si brillamment par le « Maître de Saint Georges » et par Jacomart Baço. Toute la richesse de leurs œuvres, ils la demandent à l'or, plaqué à profusion sur les brocarts, les orfrois, les nimbes et les ciels. Sous la montée des nappes d'or disparaît le paysage, qui avaient commencé à se montrer derrière le Saint Georges et le groupe des Conseillers de Barcelone.

Les fonds gravés et guillochés ne suffisent plus à faire jouer les surfaces métalliques. Les peintres chargent leurs panneaux de ces reliefs de stuc, qui sont mentionnés expressément dans un contrat de 1456 (*campes embotits*), et qui avaient paru déjà dans l'œuvre du « Maître de Saint Georges » et d'un de ses disciples immédiats, le peintre du triptyque de *Sainte Lucie.* Galons, cabochons, armes sont relevés en bosse; les fonds se couvrent de reliefs estampés qui composent de grands dessins, copiés des étoffes d'ameublement. Les figures pâles et douces, pareilles aux personnages d'une tapisserie de laine, se détachent sur les ciels à reliefs, comme sur un épais velours, mystérieusement tissu d'or. Les retables sont, plus encore qu'au temps de Borrassá, des décorations brillantes, qui n'essaient pas de donner en peinture l'illusion complète du monde réel.

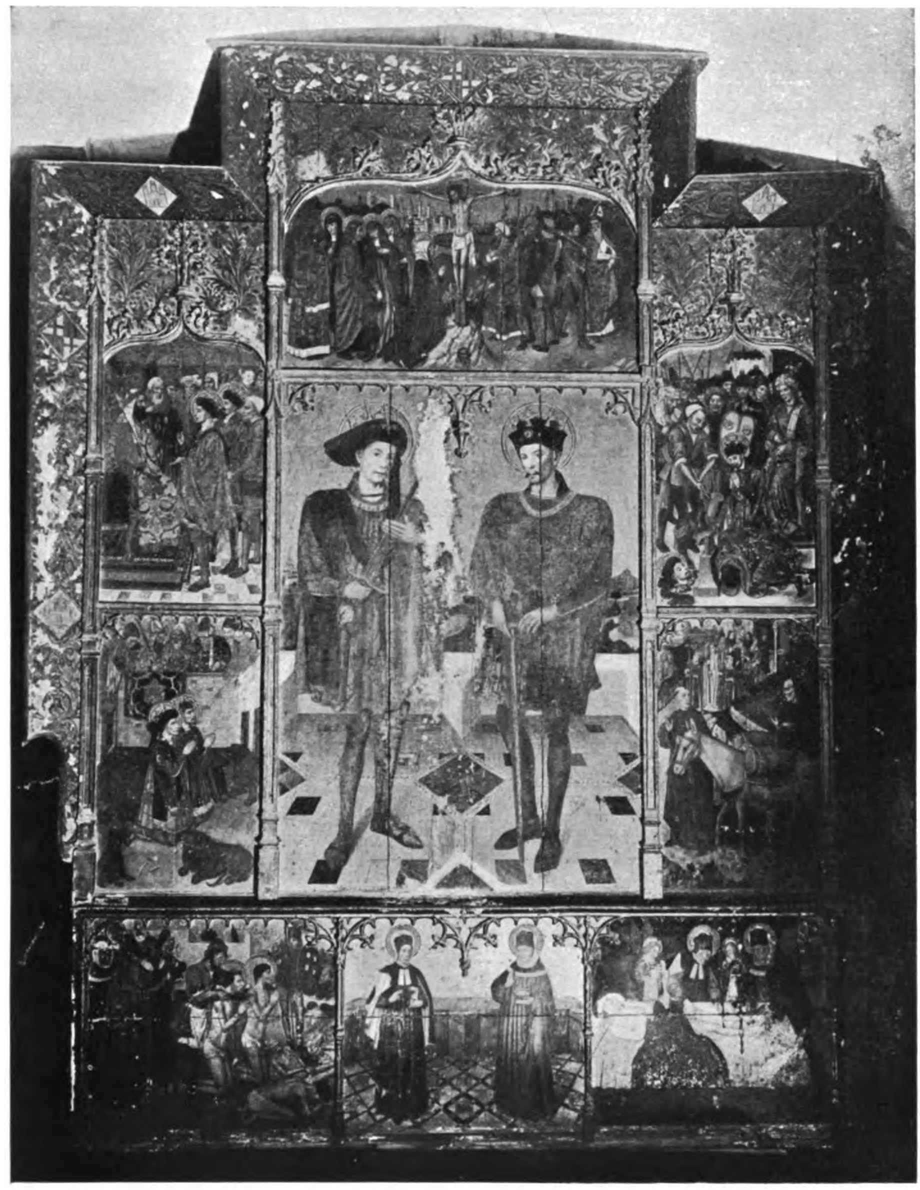
Cependant, un souffle de vie parcourt la peinture catalane précisément dans les années qui s'écoulent entre le voyage de Dalmau en Flandre et l'achèvement du retable des Conseillers. Les détails de réalisme populaire se multiplient déjà sur le retable de la *Transfiguration*, peint pour une chapelle de la cathédrale de Barcelone, aux frais de l'évêque Salvador, qui siégea de 1433 à 1445. Le plus curieux des six panneaux de ce retable, qui sont aujourd'hui exposés dans la salle capitulaire, est la *Multiplication des pains* : la foule remplit le tableau jusqu'en haut et semble le déborder en tous sens.

Le peintre a détaillé cette foule avec une simplicité et une bonhomie parfaites, d'après nature, et comme s'il eût été l'un des convives servis par les Apôtres. Les gens assis, peuple ou bourgeois, mangent de bon appétit la nourriture miraculeuse : plus d'un a la bouche pleine, et le morceau trop gros lui gonfle la bouche comme une fluxion (fig. 463).

Faut-il chercher dans ces coins de kermesse un goût de caricature à la flamande? Le peintre n'imite en rien Dalmau et ignore Jean Van Eyck. Étranger aux découvertes des grands maîtres flamands, il a connu les recherches des précurseurs franco-flamands. Mais le réalisme âpre et violent du « Maître de Saint Georges » lui est arrivé tempéré par la douceur familière de Borrassá, dont les générations qui se succédaient ont subi le charme. S'il a su voir et noter tel coin de la vie de son temps, il le doit moins, sans doute, à ses maîtres qu'à lui-même.

Le peintre du retable de la *Transfiguration* paraît être aussi l'auteur d'un retable, consacré à *sainte Catherine* et à *sainte Claire*, qui fut placé dans une autre chapelle de la cathédrale de Barcelone, et qui est aujourd'hui pendu dans l'antichambre de la salle capitulaire. Les épisodes narrés sur les petits panneaux qui accompagnent les grandes images des deux saintes, debout côte à côte, sont mis en scène avec la plus fraîche naïveté. La *Profession de sainte Claire*, avec les portraits de moines, rap-

pelle Jacomart; le *Mariage mystique de sainte Catherine*, à genoux devant Jésus, garçonnet couronné de fleurs, a le charme puéril des contes de



Phot. de la Comm. des B.-A. de Barcelone.

Fig. 464. — Jaume Huguet. Retable consacré aux saints Abdon et Sénen et aux saints Cosme et Damien (1460). Tarrassá, église San Miguel.

Borrassá, avec des formes plus vivantes. Le tableau des deux saintes porte les armoiries de Sancha Jiménez de Cabrera, veuve d'Arquimbau de Foix. Le peintre pourrait être Joan Cabrera, qui fut payé en 1450 par cette dame, pour avoir doré la grille de sa chapelle de famille.

Dans la génération de peintres catalans qui dégage des traditions établies avant Dalmau un art plus riche et plus vivant, il en est un seul dont le nom reste attaché à des œuvres authentiques, c'est Jaume Huguet, parent, peut-être fils du peintre Pere Huguet. Il était établi à Barcelone. Sa première œuvre, un retable destiné à Arbeca, est commandée en 1448, trois ans après l'achèvement du retable commandé à Dalmau par les conseillers de Barcelone. Puis les contrats se succèdent. L'artiste se place à la tête des peintres catalans.

Un retable qui fut achevé en 1460 par Jaume Huguet s'est conservé dans l'église de San Miguel, à Tarrassá. Les deux saints debout sur le grand panneau, comme sainte Claire et sainte Catherine sur le retable de la cathédrale de Barcelone, sont les patrons du monastère roussillonnais d'Arles-sur-Tech, les nobles Syriens Abdon et Sénen, dont un moine vola pieusement les reliques à Rome pour les transporter dans son couvent pyrénéen. L'un des panneaux latéraux met en scène la translation, à la suite des épisodes de jugement et de martyre. La prédelle est consacrée aux saints médecins Cosme et Damien, à leur cure la plus miraculeuse et à leur mort sanglante (fig. 464). Un autre retable fut peint par Huguet après 1470 (le dernier chiffre n'a pu être lu sur le contrat), pour une chapelle de l'église de Santa Maria del Mar à Barcelone. Trois panneaux de ce retable, le *Crucifiement*, le *Martyre de saint Barthélemy* et la *Mort de sainte Madeleine*, se retrouvent à Barcelone même, dans la collection de M. Estruch, où ils n'avaient pas été identifiés jusqu'ici. D'ailleurs les restes authentiques de cette seconde œuvre n'ajoutent que peu de chose à ce que le retable de Tarrassá nous apprend sur Jaume Huguet.

Il suit la route ouverte par le peintre du retable barcelonais de la *Transfiguration*. Comme celui-ci, il ignore Dalmau, et remonte, par delà le disciple de Jean Van Eyck, au « Maître de Saint Georges », disciple d'un prédécesseur des Van Eyck. Dans les scènes de martyre l'imitation est manifeste : les juges et les bourreaux ont encore les turbans et les bonnets pointus des figurants réunis autour de saint Georges ; un homme de loi qui, derrière l'accusateur enturbanné de saint Georges, montrait sa face haineuse dans son capuchon de « chat-fourré », reparaît derrière le juge qui assiste à l'égorgement des saints médecins; mais son visage est adouci et rajeuni; à côté de lui, les bourreaux ont perdu leur cruauté et leur laideur. Dans les costumes et les couvre-chefs, les excentricités sont ramenées à la vraisemblance. Le drame n'a plus rien de sa force tragique et de sa fantaisie épique. Toute violence, toute tension a disparu. Le bourreau même est un paisible fonctionnaire et la mort des martyrs semblerait calme si le sang ne jaillissait pas si fort. L'artiste semble se souvenir d'une scène d'abattoir, qui l'a laissé froid, plutôt que d'un vrai carnage, comme Gallego, quand il peint une décollation. Les scènes de miracle ou de meurtre

se rapprochent de la vie quotidienne, et ce sont de braves Catalans, artisans ou bourgeois, qui jouent tous les rôles avec une conviction tranquille. On les retrouve, toujours aussi vivants et aussi placides, sur un panneau oblong qui représente la *Flagellation* du Christ et qui porte l'écusson de



Phot. M. Parera.

Fig. 465. — École catalane, vers 1465. Retable des Joies de la Vierge, peint pour la chapelle de l'ancien palais des rois d'Aragon, à Barcelone. (Musée archéologique de Barcelone.)

la confrérie des savetiers de Barcelone, à laquelle il appartient encore. Ce panneau peu connu, et pour lequel aucun document n'a été retrouvé, doit être rendu à Jaume Huguet.

Dans les œuvres de ce peintre, les visages ont encore la douceur siennoise des figures de Borrassá; les proportions sont allongées et les corps assouplis. Au milieu du retable de Tarrassá, les deux gentils-

hommes debout et armés de l'épée qui annonce leur martyre, ont la sveltesse élégante de deux figures italiennes, telles qu'un contemporain du maître catalan aurait pu les peindre, non à Florence, mais en Ombrie. Faut-il supposer que l'art italien ait de nouveau pénétré à Barcelone, après que Dalmau fut revenu des Flandres? Les seuls peintres italiens qui soient cités en Catalogne vers le milieu du xv$^{e}$ siècle, un Pietro Scapano de Syracuse, établi à Puigcerda en 1446, un Antonio de Llouye, Savoyard du diocèse de Turin, qui donne des dessins de broderie en 1462, n'ont été, semble-t-il, que des artisans d'ordre inférieur. Un moine appelé Pau de Senis, et peut-être d'origine siennoise, qui fit profession en 1476 au monastère de Santo Domingo, à Barcelone, était expert *in arte ymaginaria*; cet imagier était probablement un sculpteur sur bois, et non un peintre. Il semble qu'après Dalmau la peinture catalane se soit développée sur place, en restant fidèle à des traditions italiennes ou franco-flamandes déjà vieillies, et en les ranimant, non par un contact avec l'art plus avancé d'un pays étranger, mais par la simple et directe observation de la vie.

Ce réalisme sobre et sain, Jaume Huguet n'en est pas le créateur, mais il l'a pratiqué plus savamment que ses devanciers : il a regardé plus net et dessiné plus juste. Cependant il ne fut pas plus que Borrassá un maître dominateur; il eut des émules et des disciples, qu'il est malaisé de distinguer de lui.

En 1464, Barcelone tomba aux mains d'un prétendant à la couronne d'Aragon, que le peuple appelait le connétable de Portugal. C'était le duc de Coïmbre, Dom Pedro, second fils du roi João I$^{er}$ et d'Isabelle, fille du comte d'Urgel. Il avait apporté avec lui des suites de tapisseries flamandes, dont on a un inventaire. Peut-être trouva-t-il en Catalogne des peintres portugais, un João Payva et un Vasco Fernandez, qui étaient établis en 1459 à Tortosa, non point pour peindre, mais pour distiller de l'eau-de-vie (*aquam ardentem*). C'est à des peintres catalans et mallorquins qu'il s'adressa pour faire décorer les salles de son palais royal de Barcelone. Celui qui est nommé en tête de la liste, dans un compte de 1464, est Jaume Vergós, fils d'un peintre du même nom. Le connétable de Portugal fit peindre aussi un grand triptyque destiné à la chapelle de son palais. Ce retable, qui avait peut-être pris la place du retable primitif, peint par Ferrer Bassá, s'élève encore au-dessus de l'autel de cette chapelle, aujourd'hui transformée en musée archéologique. Le panneau du milieu est une *Adoration des Mages*, surmontée d'un *Crucifiement*. Les scènes représentées sur les volets, au nombre de six, composent, avec l'*Adoration des Mages*, la série des *Sept Joies de la Vierge* (fig. 465). Un retable de composition analogue fut peint en 1466 par Jaume Huguet, pour San Pere de Vilamajor. Le triptyque du connétable de Portugal peut-il être attribué au même artiste que ce retable, qui est perdu, ou que le retable conservé à Tarrassá? Il est

certain que, dans l'*Adoration des Mages*, les deux rois jeunes et blonds, dont le turban est surmonté d'une couronne, ressemblent comme des frères aux deux saints Abdon et Sénen : ils sont seulement plus graves, et comme attristés devant le mystère joyeux. Les groupements des figures sont moins pittoresques et plus monotones sur le retable du palais de Barcelone que sur celui de Tarrassá. Enfin, de l'un à l'autre, la richesse des reliefs a grandi étrangement. Jaume Huguet, dans son œuvre authentique, use des reliefs dorés plus sobrement que n'avaient fait avant lui d'autres peintres catalans. Il laisse les ciels nus, ou y grave de légères arabesques, à la manière de Borrassá : les branchages estampés en relief forment des bouquets au-dessus des panneaux supérieurs et font partie du cadre. Sur le triptyque du palais de Barcelone, des branchages, qui sont de dessin semblable, quoique plus grêle, couvrent les ciels de tous les panneaux, comme une jonchée. Le peintre n'était pas Huguet lui-même, mais, à coup sûr, l'un de ses disciples les plus proches. L'œuvre est douce et triste et tout endeuillée par les larges taches noires qu'a laissées la décomposition de l' « azur d'Allemagne », jadis éclatant et joyeux.



Phot. A. Más.

FIG. 466. — École catalane vers 1470. Un miracle de saint Antoine abbé. Chapelle du collège des Escolapios, à Barcelone.

D'autres retables, commandés à Barcelone par d'humbles confréries d'artisans, ont avec le retable royal une ressemblance assez étroite pour qu'on les attribue au même inconnu. Sur ces différents retables, les fonds sont couverts des mêmes branchages en relief, et les nimbes sont uniformément décorés de cercles concentriques.

Dans le retable des Revendeurs, dont il subsiste trois panneaux démontés, le groupe de la Vierge et des quatre saintes vierges et martyres est une composition charmante, — même si l'on se souvient de Memling, — par la symétrie naïve de l'arrangement autant que par la douceur pâle des visages. Le retable de *Saint Antoine abbé*, qui a été remonté complètement au-dessus d'un autel, dans l'église du collège des Escolapios, est riche en scènes légendaires, aussi calmes et aussi simples que la vie quotidienne des contemporains du peintre.

Le panneau du milieu, qui ne mesure pas moins de 2 m. 40 sur 1 m. 80, est occupé par une majestueuse figure de saint Antoine. Le vieillard est assis sur son trône abbatial, et sa robe noire, sur laquelle tombe sa barbe blanche, se découpe en silhouette sur un fond de brocart. Cette figure colossale est une apparition nouvelle dans la peinture catalane. A mesure que l'école de Barcelone prend conscience de ses forces, elle s'enhardit à représenter des figures de plus en plus grandes.



Phot. A. Más

Fig. 167. — École catalane vers 1470.
Un possédé guéri par les reliques de saint Vincent.
(Musée municipal de Barcelone.)

Un retable de l'histoire de *saint Vincent*, dont les morceaux se trouvent réunis au nouveau musée de Barcelone et qui provient d'une église du faubourg de Sarriá, comprend deux séries de panneaux, de main et d'époque différentes. Les plus anciens, au nombre de cinq, ont une ressemblance évidente avec le retable de *Saint Antoine abbé*, et portent sur leurs fonds d'or des branchages estampés avec les matrices mêmes qui ont servi pour ce retable et pour celui du connétable de Portugal. Les quatre autres ont été ajoutés au XVI^e^ siècle pour agrandir le retable : les figures, comme les architectures, sont italianisées; les fonds d'or à dessins de brocart, et les nimbes eux-mêmes, ornés d'un méandre, diffèrent entièrement des détails de décoration qui reparaissent dans toute la première série. Les panneaux du XV^e^ siècle forment un ensemble très remarquable. Les figures sont peu nombreuses et presque de grandeur naturelle. Elles ont encore une ressemblance de famille avec celles de Jaume Huguet; mais l'exécution est plus large et plus franche que dans le retable de Tarrassá ou même que dans celui des Escolapios de Barcelone. L'œuvre a un accent de fresque, avec un air de vérité, dans les figures humaines, qui fait oublier d'abord l'absence de paysage réel, de décor solide et d'atmosphère. L'artiste reste impuissant, comme tous les héritiers de Borrassá et de Huguet, à peindre la violence et la cruauté; c'est en vain que ses bourreaux grincent des dents, pour se rendre terribles, comme les truands du « Maître de Saint Georges ». Les personnages de haute condition, qui ordonnent le meurtre

ou y assistent, ne sont que des figurants, affublés des hauts bonnets et des turbans traditionnels. Mais quelle vie dans les groupes que le peintre a représentés d'après ses souvenirs d'homme simple et pieux! A côté de l'évêque et des prêtres, les chantres en surplis entonnent leur partie aussi franchement que les chanteurs célestes de Jean Van Eyck, que Dalmau a copiés, mais ils n'ont été copiés que d'après nature. Les pauvres gens qui prient avec une foi si simple et si profonde, devant le corps de saint Vincent, tout entouré d'ex-voto populaires, le peintre nous les fait voir tels qu'il les a vus, dans une lumière douce et grise, où l'or du nimbe passe inaperçu (fig. 467).

La série des retables qui suivent le retable commandé par le connétable de Portugal, comme des œuvres d'un même atelier, pourrait être complétée par des panneaux qui sont des restes de retables. Il en est un qu'il faut citer, parce qu'il montre avec une clarté singulière la conception qu'un maître catalan se faisait, vers 1470, d'un sujet traditionnel. Le *Saint Georges* de la collection Cabot (fig. 468) a la même armure et tient la même hache que le Saint Georges du retable de *Saint Antoine abbé*; il a presque les mêmes traits. Le jeune héros que le » Maître de Saint Georges » avait fait caracoler si superbement, se tient simplement debout et porte l'armure comme un homme d'armes sorti du peuple. A côté de lui, une femme mystérieuse, peut-être la princesse qu'il a sauvée, peut-être une Vertu, tient le casque du chevalier et s'appuie sur son haut bouclier. Le panneau, qui n'est qu'un fragment, a été dépouillé de l'argent dont le bouclier et l'armure étaient plaqués autrefois. L'or du fond, sur lequel se détachent deux cyprès noirs, est pâle comme un ciel d'aube. Les injures du temps, qui ont fait perdre heureusement au tableau l'éclat de son neuf, ont achevé d'envelopper d'une poésie mélancolique et comme « préraphaélite » ce simple portrait d'un soldat.



Phot. E. Bertaux.

FIG. 468. — École catalane vers 1470. Saint Georges.

(Collection E. Cabot, Barcelone.)

Le *Saint Georges* de la collection Cabot est une œuvre anonyme et sans date précise, comme le retable de *Saint Antoine abbé*, dont il doit être rapproché. Après Jaume Huguet, le premier artiste de l'école barcelonaise qui soit aujourd'hui connu par une œuvre authentique est Pau Vergós, le fils du peintre qui fut employé par le connétable de Portugal à la décora-

tion de son palais de Barcelone. Encore faut-il se contenter d'un témoignage indirect. Les tailleurs de pierre de Barcelone commandèrent à Pau Vergós, en 1493, un retable, qui a disparu; il est dit dans le contrat que « tous les brocarts devront être faits comme sur le retable de Saint Augustin ». C'était, d'après une formule courante des contrats catalans, inviter le peintre à se copier lui-même. Le retable de *Saint Augustin*, que l'on peut rendre sans hésiter à Pau Vergós, existe encore en partie; quatre de ses panneaux sont conservés dans une petite salle de réunion appartenant à la confrérie des corroyeurs, qui a commandé le retable avant 1493.



Phot. de la Comm. des B.-A. de Barcelone.
Fig. 469. — Intronisation de saint Augustin par Pau Vergós (vers 1490). (Oratoire des Corroyeurs, Barcelone.)

Ces panneaux ont chacun la hauteur exacte (2 m. 40) du grand panneau placé au milieu du retable de *Saint Antoine abbé*; les personnages, qui représentent des scènes solennelles et calmes de la vie du grand docteur, sont plus grands que nature. Trois des panneaux ont été repeints de façon déplorable; le mieux conservé est celui qui met en scène l'intronisation du saint évêque. Les prélats assemblés sont de superbes portraits de deux ecclésiastiques, vus de différents côtés, et habilement distribués dans la composition. Les grands brocarts d'or et les orfrois en relief donnent à cette assemblée sacerdotale une magnificence imposante. La peinture sur panneau atteint ici à la grandeur monumentale.

Les autres panneaux n'ont jamais eu cette majesté; il est probable qu'ils n'ont pas été peints par le même artiste. En 1495, Pau Vergós était mort. Il laissait inachevé un retable qui lui avait été commandé pour la petite ville de Granollers; par contrat du 25 novembre, son père, Jaume, et son frère, Rafael, s'engagèrent à continuer le travail, qui fut terminé en 1500. Le retable de Granollers existe encore tout entier : ses panneaux sont déposés au presbytère. La part de Pau Vergós se réduit, semble-t-il, à quatre panneaux; mais ceux-ci comptent parmi les œuvres les plus somptueuses et les plus inattendues de la peinture catalane. Ce sont quatre prophètes, géants vus à mi-corps, et qui portent comme des cuirasses monstrueuses leurs costumes de « Mystère », tout chargés de

reliefs dorés. Les banderolles, pareilles à des lames de métal, sont bossuées d'énormes lettres gothiques. Les nimbes conservent la forme polygonale que les peintres catalans donnaient depuis le XIVᵉ siècle aux nimbes des personnages bibliques; ils sont hérissés de reliefs et de pointes. Mais les têtes encadrées dans ces étranges rosaces sont vraiment des créations épiques.

Ces prophètes ne faisaient pas partie du retable lui-même : ils étaient placés sur l'énorme cadre. On peut juger de l'effet d'ensemble par le retable qui s'est conservé à San Pere de Vilamajor : les prophètes de Granollers ont été copiés sur le cadre de ce retable, sans doute par l'un des Vergós.



Fig. 470. — Le prophète David, par Pau Vergós. Détail du retable de Granollers (vers 1495).

Les panneaux du retable de Granollers, aussi grands que ceux du retable barcelonais de *Saint Augustin*, sont d'une exécution sèche et pauvre; il est difficile de les partager entre le père et le frère du maître défunt. L'intérêt principal de ces panneaux encombrants et médiocres est dans les ressemblances qu'ils présentent avec les retables antérieurs. En particulier, la scène qui représente une princesse exorcisée devant le tombeau de saint Étienne, patron de l'église de Granollers, répète exactement une composition qui figure sur le retable de *Saint Antoine abbé*, et qui a été imitée librement par le peintre du retable de Sarriá. On pourrait se demander si Jaume Vergós, qui acheva le retable de Granollers, n'a pas travaillé aux œuvres dont les auteurs nous sont inconnus: mais il faut reconnaître que le panneau de Granollers, qui reproduit, presque trait pour trait, un panneau du retable de *Saint Antoine abbé*, reste bien inférieur à son modèle. Si l'on s'arrête à des détails précis, comme les dessins des reliefs qui garnissent les fonds, on remarquera que les « brocarts », mentionnés dans le contrat des tailleurs de pierre, en 1493, et qui sont tracés suivant les mêmes patrons sur les étoffes et sur les fonds d'or, dans le retable des corroyeurs de Barcelone et dans celui de Granollers, diffèrent totalement des « branchages » qui ont été semés sur les fonds d'une série de retables barcelonais. Les matrices qui servaient à imprimer les reliefs étaient certainement la propriété d'un atelier; elles deviennent pour nous comme sa marque de fabrique. Nous connaissons les matrices qu'a employées Pau Vergós; pour les autres, celles des « branchages », nous pou-

vons dire seulement qu'elles sont imitées du modèle que possédait Jaume Huguet.

Un seul des Vergós apparaît aujourd'hui comme un artiste de premier rang. En donnant une grandeur sévère et solennelle au réalisme sobre et tranquille de Jaume Huguet, il a élevé la peinture catalane à une hauteur d'où elle devait bientôt tomber. En même temps, il a poussé à un excès qui ne pouvait être dépassé la surcharge des reliefs dorés. Il reste prisonnier des routines, qui avaient entravé ses prédécesseurs, alors même qu'ils s'étaient rapprochés franchement de la réalité vivante. Il a copié, comme les autres, des compositions déjà usées : toujours des poncifs, dans le dessin des figures, comme dans les arabesques de la décoration. Même quand il fait œuvre plus personnelle, il ne cherche ni le mouvement ni l'action. La vie dont il sait animer ses figures de taille surhumaine est tranquille et végétative. Par là, Pau Vergós se rapproche de Thierry Bouts, bien qu'il manque aux panneaux dont le ciel est de plâtre doré, ce calme frais de la nature qui, dans les tableaux du peintre de Harlem, semble avoir gagné les hommes.

L'art des peintres catalans a son charme simple et sérieux; il est aussi opposé que possible à l'art castillan, représenté, au temps même de Pau Vergós, par le « Maître aux Armures ». L'un travaille pour des confréries, dont chacune est la forme religieuse d'une corporation; l'autre a pour clients des prélats orgueilleux et des « titres de Castille ». Ici, les grands de la terre, avec leurs tiares et leurs hennins, semblent des personnages de féerie, égarés au milieu des vivants, ecclésiastiques à la mine grave, ou pauvres gens doux et résignés; là, le premier plan est laissé aux courtisans, aux chevaliers, aux soudards de toutes armes. Ici, la magnificence lourde et marchande a la naïveté des dorures qui s'étalent sur une imagerie populaire; là, les reliefs et l'or sont réservés pour le cadre; sur les panneaux, la peinture luisante et vernie donne aux métaux, comme aux pierreries, l'éclat qui leur est propre, et l'or semble moins noble que le fer.

Les peintres catalans du xv^e^ siècle, qui n'ont eu aucun rapport de maître ni de disciple avec l'école castillane, voyagèrent loin de Barcelone. L'un deux, dont nous ignorons le nom, se trouve en 1476 à Avignon et y peint un retable pour le roi René; peut-être avait-il été appelé par le perpétuel prétendant, qui, après avoir perdu Naples, avait fait une expédition inutile en Catalogne. L'art qu'apportait ce peintre, et qui était celui de Jaume Huguet, devait avoir quelque ressemblance avec l'art d'un Enguerrand Charonton. A Avignon comme à Barcelone, les traditions siennoises du xv^e^ siècle avaient été vivifiées par le nouvel art franco-flamand. L'art catalan et l'art avignonnais s'étaient développés parallèlement pendant le xv^e^ siècle, et probablement sans se pénétrer, ni se connaître. Un Castillan travailla pour le roi René, en même temps que le Catalan. Le passage de

ces deux étrangers n'est qu'un épisode insignifiant dans l'histoire de la peinture avignonnaise, au temps où l'art flamand le plus savant et le plus riche triomphait en Provence avec Nicolas Froment. Il n'y a aucune raison valable d'attribuer à l'un ou à l'autre de ces Espagnols la fameuse *Pietà* de Villeneuve-lès-Avignon, devant laquelle plus d'un critique a pensé à l'Espagne. Le peintre ne s'élève au-dessus de Charonton que par son sens personnel de la grandeur tragique : ce qu'il a d'original et de puissant appartient à lui, plutôt qu'à une école. L'Espagne du xve siècle n'a produit aucune œuvre de cette technique et de ce style[1].



Phot. E. Bertaux.

Fig. 471. — École aragonaise vers 1460. La Vierge de Miséricorde avec les figures allégoriques des Péchés. Palais épiscopal de Teruel.

Des panneaux de l'école de Huguet se trouvent dans les deux musées de Palma de Majorque : ils sont médiocres et négligeables. Huguet lui-même a peint en 1451 un retable destiné à une autre île aragonaise, la Sardaigne. Des peintres catalans sont allés travailler en Sardaigne pendant le xve siècle. Un Berenger Picalull, contemporain de Borrassá, avait peint, entre 1423 et 1436, le retable de l'église de Santa Marial, près d'Uta. Joan de Barcelone, qui appartient à la génération suivante, a signé le retable de San Francesco de Stampace. Les panneaux de ce retable ont été transportés au Musée de Cagliari avec quelques autres panneaux à fonds d'or, de style catalan. Il existe encore dans l'église de l'île d'énormes retables du même style : quelques-uns d'entre eux sont l'œuvre de peintres sardes, élèves des Catalans. Le

1. La *Pietà* peinte en 1490 par le Cordouan Bartolomé Vermejo un pour chanoine de Barcelone, et qui est conservée dans la salle capitulaire de la cathédrale de cette ville, a été rapprochée de la *Pietà* de Villeneuve par MM. Sanpere y Miquel et H. Cook. La ressemblance apparente de ces deux tableaux, qui seront étudiés l'un et l'autre dans le prochain volume, vient du sujet et nullement du peintre.

plus remarquable est peut-être le retable de Villamar, peint au commencement du XVI[e] siècle par un artiste retardataire, Pietro Cavaro.

La peinture catalane du XV[e] siècle pénétra dans l'intérieur de l'Aragon ; mais elle y fut rapidement modifiée par les peintres locaux, qui créèrent des types et des motifs inconnus à Barcelone. Deux panneaux conservés au Musée de Huesca, et dont l'un représente le *Crucifiement*, ont la plus évidente ressemblance, même pour le coloris, atténué et grisâtre, avec les œuvres de Jaume Huguet; cependant les types sont plus anguleux et plus poussés à la caricature. Le panneau central du retable dont faisait partie ce *Crucifiement* représente le diacre saint Vincent, debout, devant une sorte d'édicule, orné de quatre niches à dais : dans chacune des niches est placé un ange, tenant l'un des intruments du martyre qu'a souffert le saint. Cette disposition d'une image sainte dans un décor d'architecture animé de figurines est particulière à l'Aragon. Sur un très curieux panneau conservé à l'évêché de Teruel, la *Vierge de Miséricorde*, abritant le peuple chrétien sous son manteau royal, est debout entre deux murs; dans les niches de cette architecture sont logés les Vices, représentés par de petites figures humaines, que les flèches de la colère divine viennent atteindre chacune dans la partie du corps qui a l'habitude du péché (fig. 471)[1].



Phot. Hauser y Menet.

FIG. 472. — École aragonaise vers 1450. Saint Martin et sainte Thécle.
(Collection A. Magaña, Saragosse.)

Le coloris des panneaux aragonais du XV[e] siècle est d'ordinaire plus intense et plus vif que celui des panneaux castillans. Dans deux panneaux d'un tableau d'autel peint pour Don Dalmacio de Mur, archevêque de Saragosse (1431-1456)[2] le fini presque flamand des pierreries et des fourrures paraît dû à l'influence de Jacomart, qui se fait sentir à Saragosse, comme on l'a vu, dans un retable de 1454. Les panneaux de l'archevêque

1. Publié dans l'ouvrage de P. Perdrizet, *la Vierge de Miséricorde*, Paris, 1908, pl. XXVII, p. 211-212.
2. Les armoiries de l'archevêque (le *mur* crénelé) sont figurées sur le fermail de la chape de saint Martin.

sont surchargés de reliefs dorés, qui ne semblent point imités des œuvres catalanes. La pratique de ces reliefs, qui se sont montrés dès 1439 sur le tableau d'autel de Tarazona, s'était conservée dans la région où se rencontrent les frontières d'Aragon, de Castille et de Navarre. Un retable de cette région, celui dont les panneaux sont conservés dans la collégiale de Borja, est tout bosselé d'or, comme une orfèvrerie travaillée au repoussé.

Dans le dernier quart du xve siècle, la peinture aragonaise prend des formes plus robustes et une tonalité plus sombre, surtout dans les chairs, qui deviennent brunes et cuivrées : on en peut juger à Saragosse par le *Crucifiement* du Musée. Quelques-uns de ces retables aragonais sont des œuvres vigoureuses. Le peintre d'un grand triptyque de Daroca, consacré à *saint Martin*, au pape *saint Clément* et à *sainte Madeleine*, atteint la grandeur de Pau Vergós, sans copier les Catalans (fig. 473).



Phot. E. Bertaux.

FIG. 473. — École aragonaise, fin du xve siècle. Saint Martin, saint Clément et sainte Madeleine. Triptyque conservé dans l'église de Santo Domingo de Silos, à Daroca.

Il est temps que les érudits de Saragosse commencent, pour tirer de l'ombre « les Primitifs » aragonais, des recherches parallèles à celles qui ont été déjà menées fort loin à Barcelone et à Valence. L'école aragonaise du xve siècle a été moins féconde que l'école catalane ; elle a eu, elle aussi, le mérite de se développer sans presque rien emprunter à l'étranger. Elle reste d'ailleurs une école régionale. Jusqu'au milieu du règne des Rois Catholiques, qui réunissent les royaumes d'Espagne sous leur double couronne, l'art catalan et aragonais est complètement séparé de l'art castillan. C'est en Castille, et parmi les imitateurs exacts de la technique flamande, qu'il faut chercher les commencements d'un art fier et dur, et vraiment « espagnol ».

## LA SCULPTURE DU XV^e SIÈCLE EN ESPAGNE JUSQU'AU TEMPS DES ROIS CATHOLIQUES

La sculpture franco-flamande en Espagne. — Les formes plastiques réalisées en Espagne par les imagiers étrangers et les sculpteurs locaux continuent à venir du Nord pendant tout le xv^e siècle; mais elles viennent de plus loin que dans le siècle précédent. Les provinces de la péninsule qui touchent aux Pyrénées ont désormais moins de rapports artistiques avec le Languedoc qu'avec le pays flamand, qui envoie ses maîtres à Paris, à Dijon, peut-être en Provence, à coup sûr en Espagne.

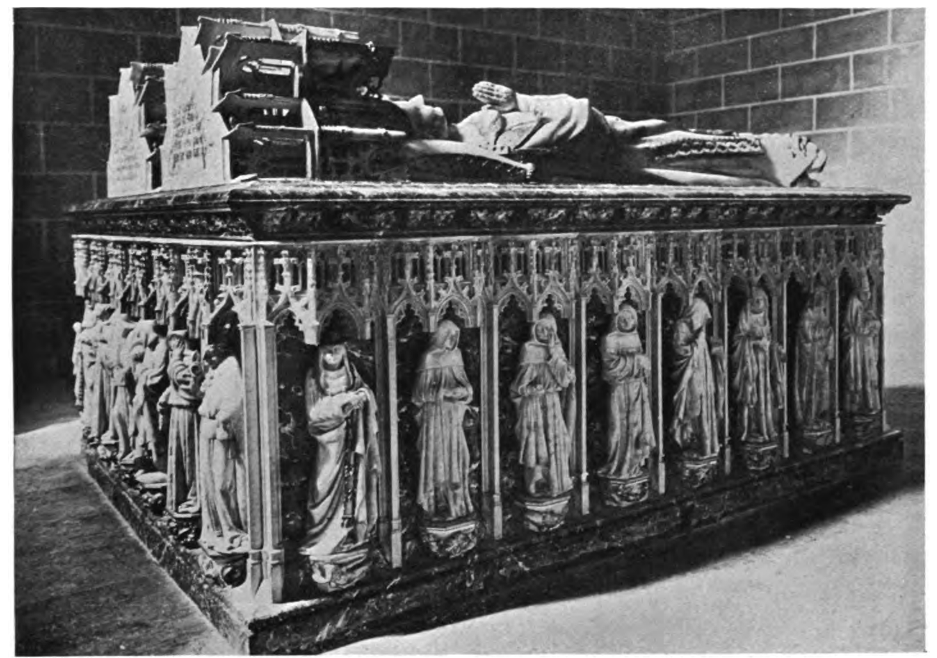
Un imagier tournaisien en Navarre : Janin Lomme. — Le passage du style français au style franco-flamand, dans la sculpture, n'est nulle part plus facile à suivre qu'en Navarre. Ce royaume eut pour souverain, de 1388 à 1426, Charles III, surnommé le Noble, à cause de sa magnificence. C'était un roi français, par ses goûts comme par sa naissance. Il fit venir de France et aussi de Flandre des artistes, dont les noms se retrouvent dans les Archives des Comptes, à Pampelune : parmi les « maçons » étrangers, plus d'un fit œuvre d'imagier. Dans le cloître et les dépendances de la cathédrale de Pampelune, que Charles III fit achever, en même temps qu'il faisait reconstruire l'immense vaisseau de l'église, les groupes et les portails de Jacques Pérut et de son atelier, qui représentent très complètement l'art français du Midi au milieu du xiv^e siècle[1], voisinent avec des monuments funéraires qui doivent être comptés parmi les œuvres capitales de la sculpture flamande.

Le tombeau que Charles le Noble se fit élever lui-même a été transféré, en 1902, de la cathédrale dans une salle qui communique avec l'ancien réfectoire des chanoines, et qui n'est autre qu'une cuisine monumentale. Les statues gisantes du roi et de la reine Léonor, en albâtre très pur, sont d'admirables portraits aux yeux entr'ouverts. Le roi est maigre et osseux, avec un grand nez ; la reine, qui avait approché de la soixantaine, est grasse et fine et garde un visage d'enfant. Deux dais d'architecture sont comme couchés derrière les têtes couronnées. Leurs faces postérieures sont aplanies en manière de table, et portent les épitaphes. Celle du roi, qui se prolonge sur le bord du sarcophage

1. Voir le t. II, 2e partie, p. 654-657, fig. 404-406.



et en fait tout le tour, rappelle les grands édifices que Charles le Noble aimait à faire construire; elle évoque les ancêtres dont le roi de Navarre descendait « en droite ligne » : l'empereur saint Charlemagne et le roi saint Louis. Le soubassement est orné de vingt-huit arcades d'albâtre, dont chacune sert de niche à une figurine de même matière, montée sur une console et surmontée d'un dais. Ces figurines représentent les dignitaires qui devaient figurer dans la pompe funèbre des souverains : à côté des *caballeros* et des *fijos d'algo*, dont le costume court se montre sous



Phot. E. Bertaux.

Fig. 474. — Tombeau du roi Charles le Noble et de la reine Léonor, par Janin Lomme, de Tournai (1416); dans une dépendance de la cathédrale de Pampelune.

la houppelande de deuil, et dont la tête est voilée du capuchon, sont rangés des moines, des évêques portant mitre et crosse, et deux cardinaux, avec le chapeau.

Le type du tombeau à « pleurants » était connu depuis longtemps, sinon en Navarre, au moins en Aragon. Cependant le tombeau de Charles le Noble n'est pas composé à la manière des tombeaux aragonais et catalans : le plus imposant de ces tombeaux, celui de l'archevêque Lope de Luna, à Saragosse (1382; voir T. II, 2ᵉ partie, p. 671-672, fig. 418), est, comme les autres, un monument « adossé », et traité en manière de bas-relief ou de haut-relief; le mausolée royal de Pampelune, fait pour être vu de tous côtés, et entouré de figurines qui sont autant de statuettes, est, par le détail, comme par l'ensemble, un monument de « ronde-bosse ». Les œuvres d'art dont il se rapproche le plus, à pre-

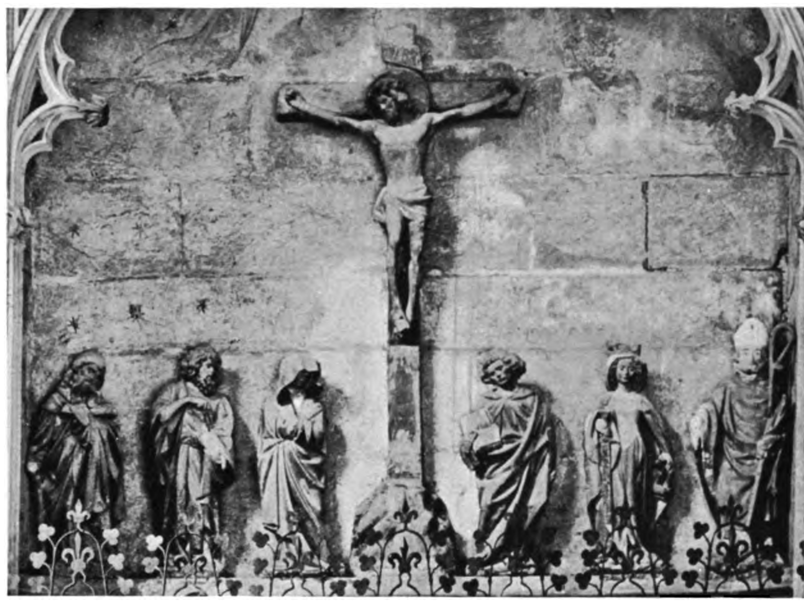
mière vue, ne sont pas en Espagne, mais à Dijon. Pourtant le tombeau de Charles le Noble n'est pas une copie du tombeau de Philippe le Hardi. On cherche en vain, à Pampelune, les minuscules angelots, qui, à Dijon, sont posés sur les pieds-droits des arcades, comme des pleurants ailés. Les « pleurants » eux-mêmes sont isolés et immobiles autour du tombeau du roi de Navarre; l'on ne suit pas dans leur assemblée ce mouvement qui entraîne autour des sarcophages des ducs de Bourgogne tous les petits personnages, et en forme une procession qui semble passer derrière la colonnade d'un cloître.

L'énigme que posait le tombeau de Charles le Noble vient d'être éclaircie par la mise en lumière d'une série de documents, qui ont fait connaître, avec la date exacte du monument, le nom du sculpteur et sa patrie. Le tombeau fut commencé en 1416; l'artiste auquel il fut commandé n'avait pas pu voir terminé le tombeau de Philippe le Hardi, qui ne fut pas mis en place avant 1411 : au commencement de cette année, il se trouvait déjà à Pampelune et y avait sculpté un *Saint Jean-Baptiste* pour le roi. Mais ce sculpteur avait pu trouver dans son pays natal des modèles analogues à ceux que Claus Sluter et Claus de Werve apportèrent à Dijon. Il signe : « *Janin Lomme, tailleur d'images* »; sa patrie était *Tournai*. Dans la ville où une école prospère d'imagiers et de « tombiers » s'était formée, à proximité des carrières de pierre bleue et de marbre noir, les iconoclastes n'ont laissé de l'ancienne sculpture funéraire que des fragments médiocres et sans intérêt. Le tombeau de Pampelune permet seul de juger ce que fut cette sculpture perdue. Il atteste que l'art des imagiers flamands ou hollandais n'a pas laissé de chefs-d'œuvre qu'en France ou en Bourgogne. Quelques années après que Janin Lomme de Tournai eut achevé le tombeau de Charles le Noble, Jean de Cambrai commença à Bourges, en 1433, le tombeau du duc Jean de Berry, qui fut achevé par Jean Mosselmans d'Ypres. Le tombeau de Bourges, dont il ne reste que des fragments, ressemblait de la façon la plus frappante au tombeau de Pampelune. Les traditions que le Tournaisien et le Cambraisien ont suivies, chacun de son côté, l'un ne les a pas plus trouvées en Berry ou en Bourgogne que l'autre en Navarre; tous deux en ont reçu le dépôt dans leur ville du Nord, où ils ont fait leur apprentissage.

On doit attribuer à Jean Lomme un tombeau placé dans une haute niche, à l'angle N.-E. de la cathédrale de Pampelune. Le sarcophage de pierre, très simple, porte la statue gisante d'un frère naturel de Charles le Noble, Messire Lionel de Navarre, qui mourut en 1413, et qui repose là, à côté de sa femme, Doña Elfa de Luna. Pas de pleurants sur le sarcophage, ni de prêtres dans « l'enfeu ». Une console, encastrée dans la muraille, porte un crucifix entouré de six statuettes. La Vierge cache sa tête dans l'ombre de son large voile, comme sous un capuchon

de « pleurant »; le saint Jean-Baptiste est athlétique et hirsute; saint Jean l'Évangéliste lui-même, enveloppé dans une épaisse draperie, qui laisse deviner un corps musculeux, porte une tête large et carrée sur un cou de taureau. Ces statuettes ont la virilité superbe des prophètes géants de Champmol.

Un tombeau de style semblable, et plus chargé de reliefs, se trouve dans une chapelle de la cathédrale de Tudela. Le sarcophage, sur lequel sont rangés huit pleurants encapuchonnés, porte la statue gisante d'un grand officier de Charles le Noble, le chancelier de Navarre, Messire



Phot. E. Bertaux.

FIG. 475. — Figurines du tombeau de Lionel de Navarre, frère bâtard du roi Charles le Noble, par Janin Lomme, de Tournai († 1415). Cloître de la cathédrale de Pampelune.

Francés de Villa Espesa, qui mourut en 1427. Le chancelier est couché dans les plis d'une vaste houppelande, à côté de sa femme, Doña Isabel d'Ujué, qui porte une collerette haute et raide et est coiffée d'un chaperon en façon de turban. Le fond et les côtés de la niche où est placé le sarcophage sont couverts de bas-reliefs disposés sur trois étages : en bas, les cérémonies de l'absoute; au milieu, la « Messe de saint Grégoire », à laquelle assistent le chancelier et sa femme, avec leurs sept enfants; tout en haut, parmi des anges musiciens, la Trinité, figurée de façon singulière par trois corps confondus sous un manteau très ample, dont sortent trois têtes barbues. Il faut sans doute faire, dans le monument de Tudela, la part des disciples locaux : cette décoration de niche funéraire, étagée comme les compartiments d'un retable, est de goût moins flamand qu'espagnol.

Il est certain que Lomme a formé à Pampelune un atelier, auquel on peut attribuer les sculptures assez lourdes et gauches du portail nord de la cathédrale, dont le motif central est le *Couronnement de la Vierge*. Aucun des disciples du maître tournaisien n'est nommé dans un document; pourtant, il est un nom que l'on peut être tenté de prononcer.

Quand Philippe le Bon se décida, en 1443, à faire exécuter enfin le tombeau de son père, Jean sans Peur, dont le dessin, copié du tombeau de Philippe le Hardi, était prêt depuis un quart de siècle, quel fut l'artiste auquel le duc s'adressa d'abord? Un Aragonais, Juan de la Huerta, natif de Daroca. Les historiens se sont étonnés, à bon droit, de trouver en Bourgogne cet Espagnol tout prêt à prendre la suite des artistes du Nord. Maintenant Janin Lomme peut expliquer Juan de la Huerta, si l'on veut supposer que cet Aragonais ait travaillé en Navarre. Il serait plus difficile d'admettre, sans nulle preuve, que l'action de l'imagier de Charles le Noble se fût étendue au loin à travers le vaste royaume d'Aragon. Mais il se peut parfaitement que Juan de la Huerta ait trouvé des maîtres dans sa province natale et qu'il ait été initié en Aragon à un art qui vivait des mêmes traditions que l'art flamand et hollandais de Dijon.

La sculpture de style franco-flamand dans le royaume d'Aragon; Guillem Sagrera et Pere Johan de Vallfogona. — Avant la fin du xiv<sup></sup>e siècle, des sculpteurs originaires de la Flandre ou des pays limitrophes ont travaillé dans les provinces maritimes du royaume d'Aragon. Johan de Valenciennes est occupé, de 1393 à 1397, à la décoration du grand portail latéral de la cathédrale de Palma de Majorque, dit « Portail de la Mer » : il sculpte sur le tympan et les voussures des reliefs et des figurines médiocres, qui ont été citées et en partie reproduites ici même[1]. L'exécution des petits dais qui devaient surmonter ces sculptures fut laissée à un Enrich Alamant. Avec ces artisans de la pierre, ou après eux, de vrais maîtres ont dû venir du Nord, dont nous ignorons les noms. Les données qui permettent d'esquisser maintenant deux chapitres nouveaux de l'histoire de l'art franco-flamand, dans son expansion lointaine, se trouvent exactement inversées en Navarre et en pays catalan. Là, nous avons le nom d'un Tournaisien, qui a laissé des œuvres magistrales : nous ne savons rien de positif sur ses disciples. Ici, les étrangers nommés dans les pièces authentiques étaient trop chétifs pour le rôle de fondateur d'école; mais l'école est représentée par des œuvres très importantes, dont le style est plus qu'à demi flamand, et dont les auteurs sont de purs Catalans.

1. Voir t. II, 2e partie, p. 664 et 665, fig. 412.

L'essor de la sculpture accompagne celui de l'architecture. Au commencement du xv[e] siècle, les imagiers catalans les plus réputés ont fait profession d'architecte. C'est le cas de Guillem Sagrera et de Pere Johan de Vallfogona : le premier d'entre eux continua l'œuvre de la cathédrale Saint-Jean de Perpignan; tous deux furent appelés à siéger en 1416 dans le fameux congrès d'architectes qui fut réuni à Girone et qui décida que la cathédrale, commencée par le chœur, suivant un plan à trois nefs, serait achevée par la construction d'une nef unique et immense.



Phot. A. Mas.

Fig. 476. — L'archange saint Raphaël (vers 1400). Casa Consistorial. Barcelone.

Si imposant que soit l'espace enfermé sous ces larges voûtes, ce n'est pas parmi les églises qu'il faut chercher les monuments les plus audacieux et les plus originaux de l'architecture catalane, à son apogée. Alors les puissances pour lesquelles travaillent à l'envi architectes et sculpteurs ne sont pas seulement les rois, comme en Navarre, ni les prélats, comme en Castille, mais les villes et les marchands constitués en corps.

En 1426, les marchands de Palma passèrent contrat avec Guillem Sagrera pour la construction de la Bourse ou « Loge » (*Lotge*). L'édifice est intact : par la beauté svelte de ses proportions, par la sobriété puissante de sa décoration sculptée, c'est un modèle. Toutes les sculptures qui restent en place étaient prévues dans le contrat et sont l'œuvre personnelle de Guillem Sagrera. Le gigantesque archange, dont les longues ailes s'abaissent au-dessus de l'entrée principale, la Vierge de la porte opposée, qui s'enveloppe dans un manteau aux mille plis et dont le sourire s'adressait autrefois à un merveilleux jardin, les saints et les saintes qui veillent aux angles de l'édifice, montés sur un socle élevé très haut dans les airs; à l'intérieur, les évangélistes, les prophètes et les

angelots qui se montrent au-dessus des petites portes, à la retombée des arcs, sur les clefs des voûtes, toutes ces figures ont l'ampleur et la vigueur des draperies et des formes flamandes; mais l'artiste a su alléger et affiner ses modèles; il les a mis en harmonie avec une architecture très sobre et différente à l'extrême du « flamboyant » français ou flamand. Le « Mestre de la Lotge » laissa en 1445 des collaborateurs achever les parties hautes de son monument : parmi eux figurent son frère, Miquel, et son fils, Francesch.

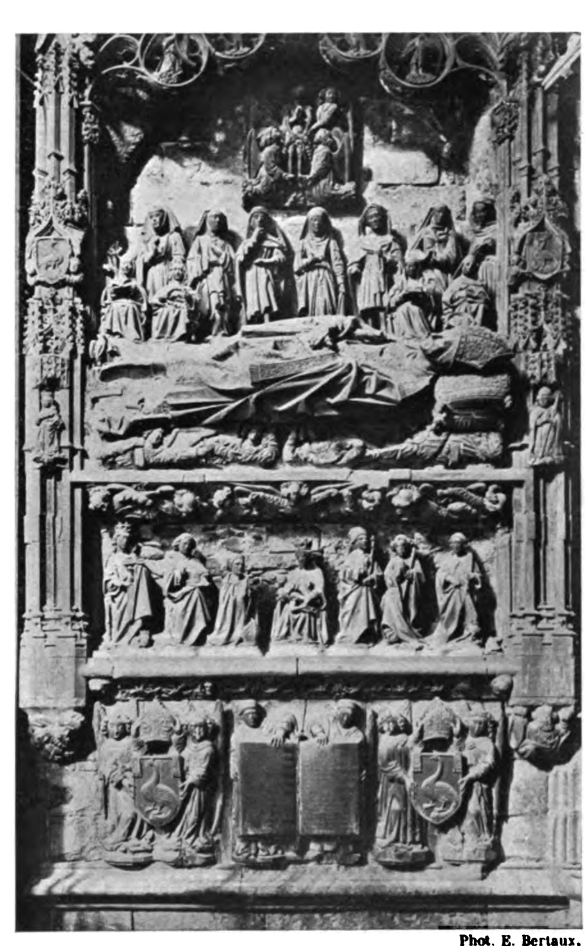
Vers 1450, Guillem Sagrera fut appelé à Naples par le roi Alphonse, qui s'occupait de parer sa conquête en vrai souverain de la Renaissance. Le vaillant architecte bâtit une grande salle, dans le Castel Nuovo, sur le modèle de la Loge de Palma; il en décora les fenêtres des mêmes figurines de prophètes et d'anges. Il mourut à Naples, avant le 31 août 1433. Là aussi, son œuvre fut continuée par des artistes de sa famille, Johan et Jaume Sagrera.

Barcelone avait sa Loge des marchands dès le milieu du XIV[e] siècle; à la fin de ce siècle et au commencement du suivant, elle éleva, l'un en face de l'autre, deux monuments de ses libertés : la « maison des Conseils », destinée aux magistrats municipaux, et la « maison de la Députation », préparée pour les assemblées des États généraux de toute la Catalogne. Les façades modernes de ces deux édifices, qui se regardent d'un côté à l'autre d'une place mesquine, sont ambitieuses et pesantes; les façades anciennes, qui suivent des rues étroites, ont conservé les détails de leur décoration sculptée, qui est, comme leur architecture, d'une élégance imprévue et séduisante. L'imitation flamande est évidente, mais elle est partout tempérée par un goût sobre et sévère et par l'étude de la nature vivante. Au-dessus de la porte de la « Casa Consistorial », un grand archange de pierre appuie contre la muraille ses longues ailes de bronze, puissantes et légères : antérieur de quelques années à l'archange de la Loge de Palma, il est moins imposant, mais aussi plus souple et plus féminin. L'avant-corps de la « Diputacion » a une frise très riche de têtes et de gargouilles, où tout semble réel, le crâne de mort et la tête de Turc, aussi bien que le roi, dont la tête couronnée est celle d'Alphonse d'Aragon.

Un médaillon central encadre un *Saint Georges* combattant, d'une superbe allure et d'un travail aussi précieux que vigoureux. Ce motif guerrier a sa place dans la décoration du cloître de la cathédrale. L'imagier est sans doute Antón Claperós qui a sculpté, en 1450, le chevalier sur la clef de voûte de la charmante fontaine, et qui l'a fait caracoler d'un mouvement si vif. Ces bas-reliefs sont des œuvres jeunes et fières, et dignes d'être rapprochées de l'œuvre peinte par le « Maître de Saint Georges » (p. 771, fig. 455). L'image équestre du saint patron de la Cata-

logne a été, dans la première moitié du xve siècle, un thème heureux pour les sculpteurs, comme pour les peintres.

Valence attendit à la fin du xve siècle pour élever sa Loge des Marchands. Ce charmant édifice, commencé en 1482 par Pere Compte et achevé en 1493, est une imitation fort exacte du modèle donné à Majorque par Guillem Sagrera. Les consuls de Valence voulurent que leur Loge fût « moult belle, magnifique et somptueuse ». A défaut de grandes statues de saints, comme celles qui veillent encore aux angles de la Loge de Palma, les sculpteurs multiplièrent les figurines d'anges porte-écussons et les grotesques. Les maîtres qui ont ciselé l'encadrement des fenêtres et des portes, où de minuscules personnages se perdent dans les frisures des feuillages, sont des étrangers, un Roland d'Allemagne et un Laurent Picard, « bourguignon ».



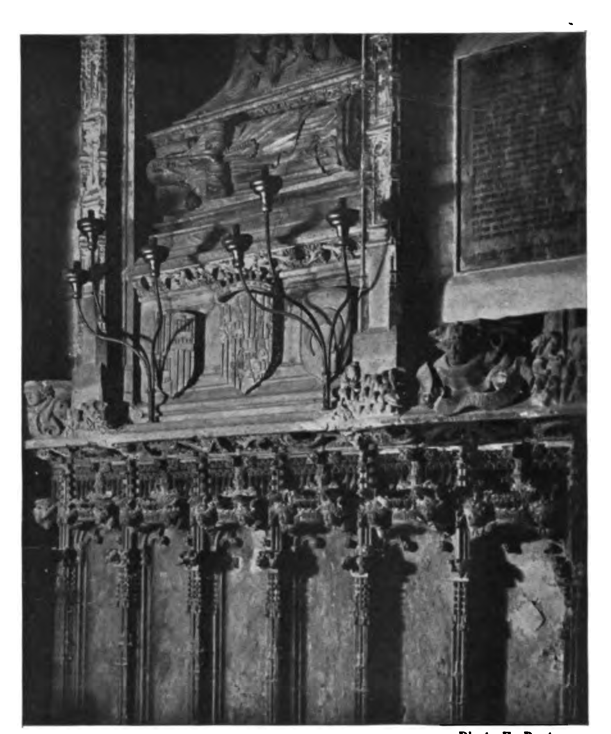
Phot. E. Bertaux.

Fig. 477. — Tombeau de l'évêque Bernard de Pau († 1457). Cathédrale de Girone.

Les sculpteurs catalans du xve siècle n'ont pas entrepris de donner à l'extérieur des églises la richesse et l'originalité des monuments civils. Les grands portails du xve siècle, le « Portail de la mer », à Palma, dont une statue, celle de saint Pierre, est l'œuvre de Guillem Sagrera, le portail des Apôtres, à Girone, pour lequel Anton Claperós livra de simples statues de terre cuite, le portail de l'église de Castellón de Ampurias avaient été commencés au siècle précédent. L'effort des sculpteurs se renferme dans l'intérieur de l'église et tend à se concentrer sur le sanctuaire.

Les tombeaux à « pleurants » conservent d'abord, au xve siècle, les dispositions qui étaient courantes depuis assez longtemps. Ceux de

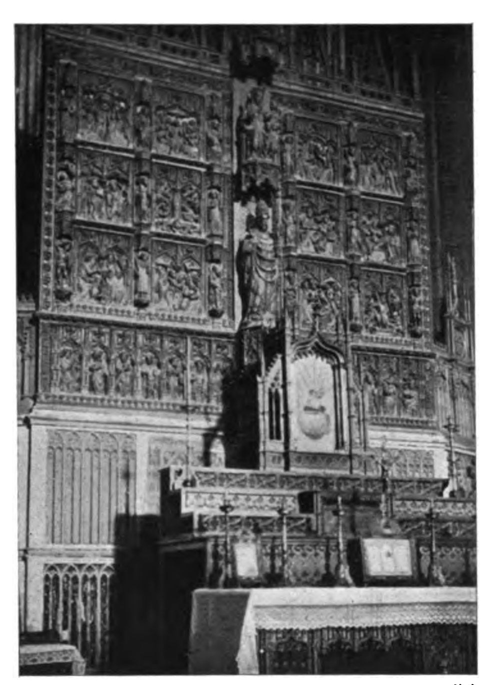
Ramón de Escales, évêque de Barcelone, mort en 1398, et de Bérenguer d'Anglesola, évêque de Girone, mort en 1408, sont beaucoup moins riches que le mausolée de l'archevêque de Saragosse Lope de Luna; mais leurs pleurants, comparés à ceux de ce monument, ont des attitudes plus vives et des draperies plus capricieuses, où se montre l'influence flamande. Un essai fort curieux a été fait à Girone, au milieu du xv[e] siècle, pour enrichir ce type de tombeau. Dans deux chapelles très sombres qui se font face, à l'entrée de la nef, le chanoine Dalmau de Raset et l'évêque Bernard de Pau, qui moururent, l'un en 1450, l'autre en 1457, reposent au milieu d'une foule de figurines disposées sur quatre étages. Des anges portent écussons et épitaphe; d'autres volent sous la couche mortuaire comme pour la soutenir dans les airs. Les pleurants placés derrière le gisant, qu'accompagnent des pleureuses, portent le costume de ville, avec le chaperon, et non le costume officiel de deuil. Ces tombeaux à quatre étages ne sont pas sans ressembler, pour la disposition, au tombeau de Tudela qui est l'œuvre de Janin Lomme et de son atelier; mais, par le choix des motifs et par le style, ils en diffèrent complètement. Dans le tombeau de Bernard de Pau, le groupe de l'évêque agenouillé devant la Vierge et accompagné par ses saints protecteurs, peut rappeler le groupe où le cardinal de La Grange figurait, sur son tombeau d'Avignon, qui était également un tombeau à plusieurs étages. Les deux tombeaux de Girone, dont l'un est la copie presque littérale de l'autre, ont été sculptés par deux mains différentes. On ne peut guère les attribuer à des Barcelonais tels que Claperós, parce qu'il n'existe aucun tombeau de ce genre à Barcelone. Le monument qui a le plus de rapports avec les curieux tombeaux de Girone est celui qui fut élevé plus tard dans l'église des franciscains de Palma, à la mémoire du fameux docteur Ramón Lulle, que les Cata-



Phot. E. Bertaux.

Fig. 478. — Tombeau du bienheureux Ramón Lulle, par Francesch Sagrera.
Église San Francisco, à Palma de Majorque.

lans vénèrent comme un bienheureux. Le sculpteur qui passa contrat pour ce monument avec les jurés de la ville, en 1487, n'était autre que Francesch Sagrera, le fils de maître Guillem. Il laissa son œuvre inachevée. Le soubassement du tombeau, en haut duquel est comme exposée l'effigie couchée du mystérieux patriarche, forme une suite de niches, dont les statues n'ont pas été exécutées : ces statues ne devaient pas être des pleurants, mais des figures allégoriques de Vertus. Ce motif était certainement imité des cariatides qui supportent les tombeaux angevins de Naples. Pourtant il n'y a rien d'italien dans les détails de ce monument singulier, qui sont encore, pour la plupart, des interprétations catalanes de formes flamandes.



Phot. Gudiol.

Fig. 479. — Retable de la cathédrale de Vich (1420), par Pere Oller.

Les monuments de sculpture religieuse qui prirent au xvᵉ siècle, en Catalogne et en Aragon, le développement le plus rapide et le plus original, sont les grands retables destinés au maître autel des cathédrales. Bien que les souvenirs de l'art flamand restent vivaces dans les statues et les reliefs de ces retables, ceux-ci diffèrent complètement des modèles du Nord par la composition et les dimensions de l'ensemble. Les retables flamands, depuis ceux que Jacques de Baerze envoyait d'Ypres à Dijon, à la fin du xivᵉ siècle, jusqu'à ceux que les ateliers de Bruxelles exécutèrent par douzaines et exportèrent dans toute l'Europe occidentale vers la fin du xvᵉ siècle, sont de grands meubles d'églises, en bois polychromé et doré, de vraies armoires aux saintes images. Leurs volets sont composés de panneaux peints sur les deux faces ou bien sont des portes épaisses, dans l'intérieur desquelles ont été refouillés des reliefs analogues à ceux du panneau central. Quand le retable est ouvert, il est toujours beaucoup plus large que haut. Les grands retables catalans et aragonais du xvᵉ siècle sont, tout au contraire, immeubles par destination et par construction : ils s'élèvent au-dessus de l'autel, comme un mur plaqué de marbre ou d'albâtre et couvert de reliefs. L'ensemble forme un énorme rectangle, toujours plus haut que large et surélevé d'ordinaire par un couronnement.

La formation de ce type de retable monumental avait été préparée par les retables à compartiments qui avaient paru d'abord sur des autels secondaires, vers le milieu du XIVe siècle, et qui depuis lors n'avaient cessé de grandir, tandis que leurs reliefs se multipliaient. Le développement du retable sculpté se poursuit parallèlement à celui du retable peint. C'est à Vich que ces deux formes de retable atteignirent presque en même temps des dimensions qui dépassaient de loin tout ce qui avait été tenté jusque-là. A peine Borrassá avait-il achevé de peindre le retable des



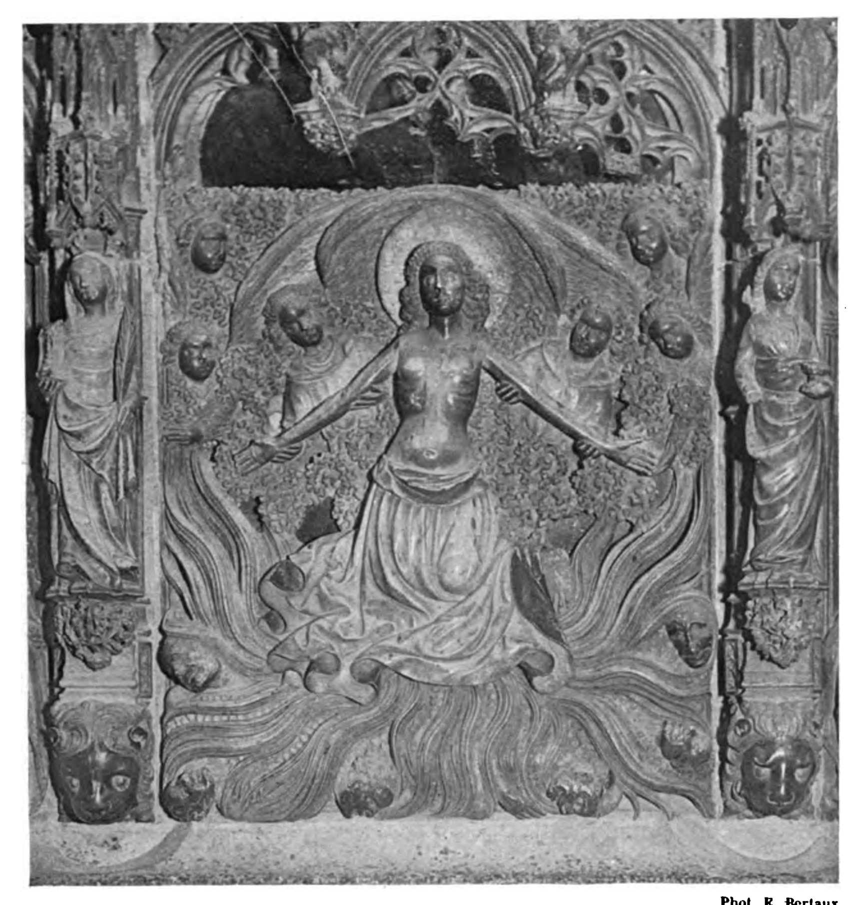
Phot. Vallvé.

FIG. 480. — Retable de la cathédrale de Tarragone (1426-1450 env.), par Pere Johan de Vallfogona et Guillem de la Mota.

Clarisses, commandé en 1416, que Pere Oller se mit à sculpter en 1420 le grand retable de la cathédrale, où les deux statues superposées de saint Pierre et de la Vierge sont flanquées de douze reliefs, scènes de la vie du saint et de la vie de Marie, montés eux-mêmes sur une haute prédelle.

Quelques années plus tard, en 1426, un retable encore plus grand et beaucoup plus riche fut commencé dans la cathédrale de Tarragone par Pere Johan de Vallfogona et Guillem de la Mota. C'est ce dernier qui a sculpté les reliefs épais et lourds qui forment le corps du retable. Pere Johan fut appelé à Saragosse par l'archevêque Dalmacio de Mur, pour élever derrière le maître autel de la Seo un retable, qui devait encore dépasser en hauteur celui de Tarragone. Il se trouvait à Saragosse au

mois d'avril 1445; alors il alla passer quelques jours à Tarragone, sans doute pour surveiller son collaborateur. De retour à Saragosse le 28 mai, il tomba malade au mois d'août, et l'on ne sait s'il reprit le travail. Les prédelles des deux retables, qui étaient destinées à être vues de près, sont évidemment l'œuvre d'un même artiste, qui ne peut être que Pere Johan. Ces suites de reliefs mettent en scène, à Tarragone, la



Phot. E. Bertaux.

Fig. 481. — Sainte Thècle dans les flammes, par Pere Johan de Vallfogona. Bas-relief de prédelle. Retable de la cathédrale de Tarragone.

conversion de sainte Thècle, disciple de saint Paul, et son martyre; à Saragosse, les supplices de saint Laurent, de saint Vincent et de saint Valère, avec une richesse de détails merveilleuse. Les fonds de verre bleu ne sont pas unis, comme sur les retables et les tombeaux du xive siècle, mais enjolivés d'arabesques d'or. Chaque scène a son paysage et son sol, à la manière des reliefs d'orfèvres florentins ou siennois; les rochers et les arbres sont « giottesques »; mais, au premier plan, les cailloux et les herbes sont détaillés avec un soin de peintre flamand. C'est de la peinture du Nord, déjà connue en Catalogne, plutôt que de la

sculpture italienne de métal que Pere Johan semble s'être inspiré en ciselant l'albâtre. On peut relever des ressemblances curieuses entre les reliefs de Tarragone et les panneaux du musée du Louvre sur lesquels le martyre de saint Georges a été raconté par un peintre catalan avec une verve caricaturale et magnifique. Des détails bizarres et exceptionnels se retrouvent sur les panneaux et sur les reliefs : par exemple la mouche attachée au flanc d'un âne ou d'un taureau, qui va la chasser d'un coup de queue. Pourtant le sculpteur est plus savant et plus énergique que le peintre, plus séduisant et plus effrayant. Sa fantaisie n'a d'égale, au commencement du xv^e siècle, ni en Flandre, ni en Italie. Les masques de bourreaux que Pere Johan a imaginés, les bêtes immondes et vraies qu'il a fait ramper autour de la frêle martyre, ses flammes ondoyantes et ses nuages frisés ne trouvent guère d'équivalent que dans les hallucinations réalistes de l'Extrême-Orient.

Les statues colossales érigées sur le retable de Tarragone, à la hauteur des reliefs de Guillem de la Mota, la Vierge, saint Paul, sainte Thècle, doivent être attribuées à Pere Johan. Dans le retable de la Seo de Saragosse, il semble que la prédelle seule fût achevée, ou près de l'être, quand les travaux furent interrompus en 1445, peut-être par la mort de Pere Johan. Ils ne furent pas repris avant 1470. La partie supérieure du retable fut achevée en 1480, sous la direction d'un maître Ans, un Allemand, dont l'œuvre a quelque ressemblance avec le grand retable sculpté par Veit Stoss à Cracovie. Les figures, de grandeur naturelle, trapues et alourdies par d'épaisses draperies, représentent des mystères de gloire, en un triptyque solennel : à gauche, la Transfiguration; à droite, l'Ascension; au milieu, l'Adoration des mages. Le tableau central s'élève plus haut que les deux autres; au-dessus de la crèche est ménagé un oculus entouré d'anges, où une lampe brûle perpétuellement en l'honneur du Saint-Sacrement. Ce monument d'albâtre, qui monte jusqu'aux voûtes de la Seo, était un modèle si achevé, dans sa magnificence, qu'au commencement du xvi^e siècle le grand sculpteur Damian Forment n'a pu que le copier, lorsqu'il eut reçu la commande d'un grand retable pour la seconde cathédrale de Saragosse, la basilique du Pilar.

Le retable d'albâtre qui s'était conservé dans la chapelle du palais archiépiscopal de Saragosse et qui se trouve actuellement (avril 1909) à Paris, dans la galerie de MM. Trotti et C^ie, porte les armoiries de D. Dalmacio de Mur. Il est exactement composé comme les prédelles des deux grands retables de Tarragone et de Saragosse. Les reliefs abrités sous les dais ajourés représentent la Pentecôte et quatre épisodes des légendes de saint Martin et de sainte Thècle. Ils ont été exécutés, non par Pere Johan lui-même, mais par des imagiers qui travaillaient sous sa direction, en imitant heureusement son réalisme nerveux.

Quelques-uns de ces imagiers sont cités dans les comptes de la cathédrale. Deux d'entre eux, Pedro et Miguel Navarro, avaient peut-être apporté de Navarre en Aragon les enseignements de Janin Lomme. D'ailleurs des maçons ou imagiers occupés dans le chantier de la Seo dès 1420 portaient les noms français ou flamands de Briant et de Perrinet. C'est l'un de ces étrangers, ou un Aragonais auquel le style franco-flamand était devenu familier, qui aura sculpté à Saragosse une statuette célèbre entre toutes, vers laquelle, tous les ans, des milliers de pèlerins se mettent en marche, et qui vient de recevoir en 1908 les honneurs militaires, avec le titre de « capitán general ». La *Virgen del Pilar*, qui, d'après la légende, aurait été déposée par les anges, du vivant même de Marie, sur le fût d'une colonne de temple, au pied de laquelle reposait l'apôtre saint Jacques, n'est pas, comme on pourrait le croire, quelque « Vierge noire » d'époque romane : c'est une charmante statuette de marbre, qui porte l'ample manteau drapé en travers, avec l'allure d'une petite Vierge « bourguignonne »; son corsage à col montant, fermé par des boutons et coupé court par une ceinture, est, de même que l'ample jupe plissée, à la mode du commencement du XVe siècle; l'Enfant joue avec le manteau de sa Mère et tient un oiselet. Pour s'expliquer la statuette du « Pilar », il est bon de se souvenir que la basilique dont elle est reine fut incendiée en 1434, et qu'après le sinistre la sainte image fut retrouvée miraculeusement.



Phot. Freudenthal

FIG. 482. — La « Virgen del Pilar » à Saragosse.

Tous les arts du relief, appliqués aux matières les plus diverses, depuis la pierre et l'albâtre jusqu'au bois, au fer, à l'argent et à l'or, ont eu, vers le milieu du XVe siècle, une fécondité remarquable dans le royaume d'Aragon, et particulièrement en Catalogne. Tandis que s'élèvent derrière les autels des sanctuaires les retables monumentaux, des ouvriers du bois (*fusters*) alignent dans l'enceinte du chœur les stalles des chanoines. Celles de la cathédrale de Saragosse portent les armoiries de l'archevêque Dalmacio de Mur, qui fit commencer le grand retable : elles sont décorées de feuillages gothiques et d'entrelacs moresques, auxquels ont travaillé,

à côté d'artisans *mudéjars*, des imagiers catalans, et parmi eux, Francesch Gomar, qui avait taillé le cadre du grand tableau de Dalmàu. Ce sculpteur et son frère Antón imitèrent les stalles de Saragosse dans la cathédrale de Tarragone : le contrat de ce travail fut passé en 1478. Les stalles basses de la cathédrale de Barcelone, plus simples que celles de Saragosse, sont l'ouvrage du charpentier Martin Bonafé, qui les tailla en 1457; elles n'ont reçu qu'en 1483 leurs pinacles ajourés, qui furent exécutés par l'Allemand Michel Longuer.

Des ouvriers du fer, dont les noms sont ignorés, ont forgé au xv^e^ siècle les plus belles grilles de la Catalogne, avec leurs barreaux solides et les minces pétales de leurs fleurs aiguës. Les grilles qui ferment encore, à Barcelone, quelques chapelles de la cathédrale et de son cloître sont les chefs-d'œuvre de ces maîtres *ferrers*, dont les ouvrages dispersés dans les vieilles maisons, marteaux de portes, pentures, grilles de fenêtres, ont été, de nos jours, recueillis pieusement par le peintre Rusiñol dans le petit musée de sa *Cau Ferrat*[1], et imités avec intelligence dans les palais gothiques de la nouvelle Barcelone.

Pendant tout le xv^e^ siècle, Barcelone a été la ville des orfèvres. Celui qui a donné, au commencement du siècle, le dessin du trône du roi Martin, conservé dans la cathédrale de Barcelone est le digne successeur des architectes qui ont bâti le cloître de la cathédrale de Vich. Les orfèvres catalans sont les créateurs d'un type nouveau dans l'orfèvrerie religieuse : c'est la grande monstrance du Saint-Sacrement, la *custodia*, destinée à être portée processionnellement dans la fête du *Corpus Christi*. Celle de Vich, exécutée en 1415, a encore les formes des monstrances employées en Flandre et en France; mais elle est beaucoup plus grande : c'est un modèle accompli d'architecture sobre et légère. La *custodia* de la cathédrale de Barcelone, — à laquelle le trône même du roi Martin sert de piédestal dans les processions, — a été exécutée en 1444; elle s'élève sur son pied hexagonal comme une véritable tour, qui a ses contreforts, ses arcs-boutants et ses pinacles. Celle de Girone, terminée vers 1438 par Francesch Artau, est un monument d'orfèvrerie, qui atteint la taille de 1 m. 85 et dépasse le poids de 120 kilogrammes, sur lesquels il faut compter environ 30 kilogrammes d'or.

Ces grands et précieux ouvrages devaient être imités et multipliés dans l'Espagne entière; mais la Castille et l'Andalousie n'en ont paré leurs églises que près d'un demi-siècle après la Catalogne.

La sculpture flamande et germanique du xv^e^ siècle dans le royaume de Castille et de Léon. — Le commerce que les ports espagnols de la

1. A Sitges, près de Barcelone.



Phot Laurent-Lacoste

TOMBEAU DE DON JUAN DE PADILLA
(Musée Provincial de Burgos)



Librairie Armand Colin Paris

côte cantabrique entretenaient avec les Flandres fit venir en Espagne, dès la fin du XIVᵉ siècle, des ouvrages de tombiers flamands, exécutés sur commande. La lame funéraire de cuivre, sur laquelle a été gravée vers 1380 l'effigie du Viscayen Martin Fernandez de las Cortinas, a passé de l'église de Castro Urdiales, près de Santander, au Musée archéologique de Madrid; elle peut être comparée, pour l'accent et la pureté du trait, aux lames gravées du même temps qui se sont conservées dans les églises de Bruges. Il est probable que des imagiers du Nord suivirent les marchands et se rendirent dans l'Espagne occidentale par les voies maritimes. Le passage de ces étrangers peut seule expliquer certaines œuvres, toutes flamandes ou « bourguignonnes ».



Phot. Sanoner.

Fig. 483. — Portail de la chapelle du Roi Chaste. Cathédrale d'Oviedo.

Une grande Vierge de pierre peinte, vénérée dans la cathédrale de Léon, serait à sa place dans une église de la Côte-d'Or. Dans la même cathédrale, le tombeau élevé au XIVᵉ siècle à la mémoire du roi Ordoño, premier fondateur de l'édifice, fut complété vers le milieu du siècle suivant par des inscriptions pompeuses et des statuettes chargées de lourdes draperies : héraut d'armes, moine, prophètes, anges volants, qui sembleraient plutôt faits pour veiller sur la cendre d'un duc de Bourgogne, que sur celle du monarque légendaire. L'artiste qui a fait ces additions au tombeau royal de Léon est probablement celui qui s'est rendu à Oviedo et qui, dans la cathédrale pleine de traditions et de trésors séculaires, a sculpté des prophètes barbus, de race germanique, pour le portail ajouré de la chapelle où repose dans un sarcophage antique Alphonse III, le « Roi Chaste ».

Un sculpteur étranger, Laurent *Mercadante* de Bretagne, se trouve à Séville vers le milieu du XVᵉ siècle; peut-être y était-il venu par mer. Cet artiste énigmatique a signé dans la cathédrale le tombeau de l'archevêque

Cervantes, mort en 1453, — monument d'albâtre, simple et sévère, où le gisant, couché sur un brocart, est accompagné d'angelots et de minuscules prophètes, d'un style bourguignon, bien plutôt que « breton ».

En Castille, la première œuvre de sculpture où paraisse une influence de l'art franco-flamand est le tombeau de Dª Aldonza de Mendoza, sœur du marquis de Santillane, le chevalier-poète ; ce tombeau, — une statue gisante sur un sarcophage simplement orné de branches de chêne, — a été transporté du monastère de Lupiana, près de Guadalajara, au Musée archéologique de Madrid.



Phot. Alguacil.
Fig. 484. — Tombeau de l'évêque Alonso de Carthagène (†1456). Cathédrale de Burgos; chapelle de la Visitation.

Au milieu du xvᵉ siècle, alors que la peinture flamande s'acclimate en Castille, deux architectes, l'un flamand, l'autre allemand, s'établissent à Tolède et à Burgos, où tous deux devaient faire souche et laisser des fils, artistes comme eux. En 1459, le Bruxellois Henri de Eyck, que les Castillans appelèrent « *Egas* », est occupé à terminer le transept méridional de la cathédrale de Tolède, en construisant le portail dit des Lions. Il fit sans doute œuvre de sculpteur. A côté de lui travailla un imagier de profession, « Juan Aleman ». Le portail des Lions a été défiguré par les restaurations. Les statues d'apôtres et les petits bas-reliefs placés au-dessus de la baie semblent moins flamands qu'allemands.

Un maître Hans de Cologne (*Juan de Colonia*) fut attiré à Burgos par D. Alonso de Carthagène, le prélat savant et poète qui avait été envoyé comme orateur du roi de Castille au concile de Bâle, et qui, à son retour, fut investi de l'évêché de Burgos. Le nouvel évêque chargea, dès 1442, le maître allemand de donner à la cathédrale le couronnement qui manquait. L'étranger éleva sur les deux tours de la façade deux flèches ajourées, merveille de l'architecture du Nord, qui resta unique et comme exilée au milieu des plateaux castillans.

L'évêque Alonso fit faire son propre tombeau, où il fut déposé en 1456, au milieu d'une chapelle fondée par lui. Vêtu de magnifiques ornements pontificaux, il est couché sur un sarcophage de marbre couvert de bas-reliefs assez frustes : aux pieds, la Vierge remettant la chasuble miraculeuse à saint Ildephonse; à la tête, la Visitation : c'est la fête en l'honneur de laquelle avait été fondée la chapelle; sur les côtés, des apôtres et des évêques lourdement drapés : ce sont des figures d'un caractère tout germanique. On peut les attribuer à l'un des compagnons de maître Hans. Six tombeaux adossés aux parois mêmes de la chapelle ou abrités sous des niches basses, font au tombeau épiscopal un cortège des plus pittoresques; vus de près, ils ne sont que des ébauches encore lourdes et pauvres d'un type de monument funéraire qui va bientôt s'enrichir prodigieusement. L'évêque Alonso avait donné, en 1446, au maître autel de sa cathédrale un grand retable, où la peinture semble avoir tenu autant de place que la sculpture : *tabula altari prætensa, pulcherrime depicta et artificiosissimo opere cælata*. Il n'en reste que cette ligne de latin hyperbolique. C'est dans la grande chapelle bâtie par Hans de Cologne pour l'évêque Luis de Acuña, le successeur d'Alonso, que l'on voit paraître, en face d'un tombeau d'archidiacre, qui est une opulente et délicate broderie de marbre, le premier de ces retables de bois, touffus et complexes, entièrement différents des grands retables catalans et aragonais d'albâtre, et qui sont les plus merveilleuses créations plastiques de l'imagination castillane. Ce retable et ceux qui le suivent devront être étudiés dans le prochain volume, avec l'art éblouissant des Rois Catholiques.

## BIBLIOGRAPHIE

**Peinture.** — L'essai d'ensemble sur l'histoire de la Peinture Espagnole au XIVe et au XVe siècle qui a été esquissé dans le présent ouvrage, n'a été précédé que par un chapitre insuffisant de PAUL LEFORT, dans le manuel de la *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts* consacré à la *Peinture espagnole*, et par quelques pages toujours utiles de D. M. B. COSSIO, dans l'*Enciclopedia* de Gillmann. Un certain nombre d'œuvres ont été citées et reproduites ici pour la première fois. L'auteur a pu mettre à profit des indications et même quelques documents inédits qui lui ont été communiqués très obligeamment par MM. Sanpere y Miquel (de Barcelone), Gómez Moreno (de Grenade), Tramoyeres et Burguera (de Valence).

La Catalogne est la seule région d'Espagne pour laquelle l'étude critique des peintres « primitifs » ait été préparée par la publication d'un recueil très abondant de documents et de photographies : ce recueil est l'ouvrage de D. S. SANPERE Y MIQUEL, *Los Cuatrocentistas Catalanes*, Barcelone, 1905-1906, 2 vol. Quelques documents relatifs à des peintres du XIVe et du XVe siècle se trouvent cités dans les répertoires suivants : PUIGGARI, *Noticias de algunos artistas catalanes ineditos* (*Memorias de la R. Academia de Buenas Letras de Barcelona*, t. III, 1880) ; — Baron de ALCALAHI, *Diccionario de Artistas Valencianos* ; — Comte DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario hist. de Cean Bermudez* ; I, *Edad Media* ; Madrid, 1894 ; — ZARCOS DEL VALLE, *Colección de Pintores, Escultores y Arquitectos desconocidos* (*Coleccion de Doc. ined. para la Hist. de Esp.*, t. LV, 1870). Il a fallu, pour réunir les faits qui ont été exposés dans le chapitre précédent, recourir à des monographies et à des articles, dont quelques-uns sont difficiles à trouver même en Espagne ; les plus notables de ces études sont énumérées ci-dessous.

J. Amador de los Rios, *El Triptico-Relicario del Monasterio de Piedra* (*Museo Español de Antigüedades*, t. VI). — E. Bertaux, *Les primitifs espagnols*, série d'articles parus dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, de 1906 (II) à 1909. — E. Brunelli, *Appunti sulla storia della pittura in Sardegna* (*l'Arte*, 1907). — H. Cook, *Notas sobre pinturas esp. en galerias partic. de Inglaterra* (*Boletín de la Soc. Esp. de Excursiones*, Juillet 1907). — J. E. Diaz-Jimenez, *Catedral de León; el retablo*; Madrid, 1907. — Gestoso y Perez, *Sevilla artística y monumental*, t. I, Séville, 1889. — [J. Gudiol], *Catalogo del Museo arqueológico-artístico episcopal de Vich*; Vich, 1893. — C. Justi, *Miscellaneen aus Drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, Berlin, 1908; t. I, ch. XI : *Altflandrische Malerei in Spanien*. — M. Gomez Moreno, *Arte cristiano entre los Moros de Granada* (*Estudios de erudicion oriental dedic. a D. F. Codera*; Saragosse, 1904); — *Salamanca; el retablo de la catedral vieja y Nicolao Florentino* (*Bol. de la Soc. castellana de Excurs.*; Valladolid, Juin 1905); — *Garci Fernandez, pintor de Sevilla* (*Cultura esp.*, Août 1908). — J. D. Passavant, *Die Christliche Kunst in Spanien*; Leipzig, 1853. — Comte de Puimaigre, *La cour littéraire de Juan II*; Paris, 1873, t. II. — J. C. Robinson, *The Virgin of Salamanca* (*Burlington Magazine*, 1905); — *The* « Maître de Flémalle » *and the painters of the school of Salamanca* (*ibid.*, 1907). — N. Sentenach, *La Pintura en Sevilla*; Madrid, 1902; — *Retrato de D. Inigo Lopez de Mendoza* (*Bol. de la Soc. esp. de exc.*, Sept. Nov. 1907). — E. Tormo y Monzo, *Desarrollo de la Pintura española del siglo XVI* (*Varios estudios de artes y letras*, n. 1 et 2); Madrid, 1902; — *Sobre algunas tablas hispano-flamencas sacadas de Castilla la Vieja* (*Bol. de la Soc. cast. de Exc.*, Nov. 1906, Janv. 1907); — *La Pintura Aragonesa Cuatrocentista* (*Bol. de la Soc. esp. de Exc.*, 1er trim. 1909). — L. Tramoyeres y Blasco, *Notas de arte* (Almanach du journal « *Las Provincias* » de Valence, année 1906); — *Luis Dalmau* (*Cultura esp.*, 1907).

**Sculpture.** — E. Bertaux, *Le tombeau de Charles le Noble à Pampelune et l'art franco-flamand en Navarre* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1908, II). — *Bolleti de la Societat arqueológica Luliana*; Palma, I-II; 1885-1886. — P. Piferrer et J. M. Quadrado, *Islas Baleares* (*Esp., sus mon. y artes*, 1888). — J. Gudiol, *Nocions de Arqueologia sagrada Catalana*, Vich, 1902. — Sanpere y Miquel, *los Cuatrocentistas catalanes*, t. I. — J. M. Quadrado, *Aragon* (*Esp., sus mon. y artes*, 1886). — *Les métaux ouvrés en Espagne*; Barcelone, Parera édit. — Justi, *Miscellaneen...*, t. I; ch. I : *Die Kölnischen Meister an der Kathedrale von Burgos*. — R. Amador de los Rios, *Toledo* (*Monum. arquit. de España*, nouvelle édition, 1908).

LIVRE IX

# LES ARTS MINEURS EN EUROPE

## A LA FIN DU MOYEN AGE

## ET AU DÉBUT DE LA RENAISSANCE

# CHAPITRE XII

## LA CÉRAMIQUE ITALIENNE[1]

Considérations générales. Caractères plastique et décoratif de la céramique italienne. — Avant de tracer l'évolution de l'art céramique en Italie, du Moyen Age aux temps modernes, il est nécessaire d'en indiquer d'abord le caractère général, au point de vue plastique et décoratif.

Indépendamment de ses beaux carrelages émaillés, l'Italie posséda une céramique d'usage et une céramique d'apparat, de décoration. La destination de ces pièces, « piatti di pompa », qui devaient être suspendues aux murs ou exposées sur des crédences et des dessertes, et qui n'étaient utilisées sur les tables qu'aux grandes solennités, exerça une grande influence sur leur mode de décoration. — Dans les plats destinés à être suspendus ou dressés, le sujet est disposé verticalement et admet par conséquent la composition à personnages, souvent avec fonds de paysages ou de monuments, genre de décor dans lequel l'artiste céramiste trouvait facilement à utiliser les gravures de l'époque qui circulaient d'atelier en atelier. Ce décor inspiré des graveurs, rare au xv^e^ siècle (alors que les potiers inventaient plus généralement eux-mêmes leur décor céramique composé de personnages, d'animaux ou de feuillages, d'un dessin très simple et d'un effet purement décoratif), devint presque constant à partir du xvi^e^ siècle.

Les pièces de forme dénommées par analogie « vasi a bronzo antico » sont des vases à couvercles, à panses ovoïdes, décorés circulairement de sujets, et avec des anses faites de serpents ou de satyres. — Les buts décoratif et utilitaire se trouvent réunis dans les majoliques de pharmacie, dont la forme habituelle est celle du vase cylindrique à flancs un peu concaves, afin que la main puisse le saisir facilement sur les rayons, et

1. Par M. Gaston Migeon.

qu'on a dénommé *albarello* (petit arbre), par ressemblance avec les tonnelets de bambou qui contenaient les épices importées de l'Orient. — Les coupes montées sur pieds, se nommaient *ongaresca*, *piadene* ou *scudella*. Une forme particulière de vaisselle résulta de l'usage d'offrir des mets en cadeaux aux accouchées : ces « scudelle da donne di parto » se composaient de cinq à neuf pièces isolées, qui réunies formaient une sorte de vase de forme compliquée, décorées intérieurement et extérieurement de scènes d'accouchement ou d'éducation enfantine. Enfin des plats étaient aussi offerts en cadeaux de fiançailles « cuppa d'amatoria », décorés d'un buste de jolie femme avec des rubans à inscriptions amoureuses.

Au xv[e] siècle et particulièrement dans les ateliers faentins, le décor céramique plus franchement ornemental s'inspire nettement, quels que soient les procédés d'exécution, de l'art oriental, dans les feuillages, les fleurs et les animaux; il est ingénument réaliste dans la représentation des personnages pris au monde contemporain, qui suit de si près en son style le grand art de la peinture de la même époque. Ce sont ces deux caractères qui le rendent si profondément attachant.

L'utilisation des sujets fournis par les gravures sur bois des livres illustrés et les suites de gravures sur cuivre, s'étendit au xvi[e] siècle en même temps que se perfectionnait la technique même de l'art céramique.

La détermination des lieux d'origine des majoliques italiennes n'est pas encore d'une précision scientifique absolue. Pour la période archaïque de la fin du xiv[e] siècle à la fin du xv[e], un criterium qui n'a pas encore donné tout ce qu'on en peut attendre a été fourni depuis une dizaine d'années par les fouilles insuffisamment méthodiques et étendues qu'on a faites en diverses régions de l'Italie. Plus tard, de la fin du xv[e] siècle au xvii[e] siècle, le meilleur moyen d'information est la marque (noms, initiales, ateliers d'artistes et localité) qui se trouve très fréquemment peinte au revers de la pièce. Les documents d'archives ne sont pas toujours des éléments de connaissance suffisants; des potiers émigrèrent en effet de grands centres comme Faenza ou Castel Durante, apportant en d'autres lieux leur manière de peindre. D'autres n'eurent pas de lieu fixe de production, voyageant d'un endroit à un autre ou travaillant dans les ateliers différents d'une même localité.

En dehors de marques qui ont permis d'identifier quelques ateliers et quelques artistes, le domaine des hypothèses est encore vaste.

Origines de la faïence a émail stannifère en Italie. Ses essais artistiques au xiv[e] siècle et au commencement du xv[e]. L'invention légendaire de Della Robbia. Les influences orientales. — Débarrassons-nous dès l'abord d'une fable que se sont repassée tous les manuels de la céramique, et qui n'a plus la moindre consistance depuis que la confron-

tation des monuments entre eux et les révélations des fouilles nous ont permis de voir un peu clair en ces questions : c'était que Lucca della Robbia était l'inventeur en Italie des faïences à émail stannifère. Cette affirmation s'appuyait sur un passage de sa vie narré par Vasari. En réalité, dès la première moitié du xv^e siècle l'émail stannifère était d'un emploi courant dans la céramique italienne, et les Della Robbia ne firent que l'appliquer à leurs travaux de sculpture qu'ils voulaient garantir des influences atmosphériques en enduisant leurs terres cuites d'une « *invetriatura* » imperméable.

Ces sculpteurs relèvent plus particulièrement de notre sujet par quelques travaux de céramique pure, tels que les écussons d'Or San Michele à Florence, l'encadrement de carreaux vernissés du tombeau de Benozzo Federighi à l'église San Pancrazio (aujourd'hui à Santa Trinità), le décor polychrome émaillé de l'autel de Peretola, les admirables écussons des Pazzi, des Quaratesi, de René d'Anjou, etc., etc., et peut-être aussi ces vases à émail bleu pâle, un peu gris, à panses unies ou chargées d'une frise d'imbrications, souvent rehaussées d'un peu d'or, avec anses en forme de dauphins, qui étaient destinés à servir d'ornements d'autels ou de lavabos de sacristies (Musées Ashmolean d'Oxford, Kensington et Louvre). On retrouve des vases semblables servant de point de départ aux guirlandes de fruits dans les encadrements d'œuvres d'Andrea della Robbia ou dans quelques-unes de ses *Annonciations*. M. Tesorone a démontré que le dallage des Loges du Vatican avait remplacé un pavement primitif de carreaux émaillés sortis de l'atelier des Della Robbia.



Phot. Martin Sabon.

FIG. 485. — Vase en faïence à couverte bleu pâle, attribué à l'atelier des Della Robbia. Milieu du xv^e siècle.

(Musée du Louvre.)

Qu'avait donc été la céramique en Italie, au haut Moyen Age bien antérieurement aux travaux des Della Robbia? Les céramographes s'en étaient fort peu souciés, bien qu'il existât depuis longtemps au British Museum deux vases de terre rouge à émail plombifère verdâtre et jaunâtre, portant une sorte de décoration en léger relief, dont la forme présente une grande analogie avec celle des verres des derniers temps romains trouvés en Syrie et en Égypte. Ils furent découverts dans un tombeau à Tharros en Sardaigne, avec des monnaies de Justinien et d'Héraclius les datant approximativement du vii^e siècle.

Le même décor en relief, le même vernis plombifère se retrouvent dans les poteries extraites récemment par M. Giacomo Boni du sol du Forum romain et publiées par Wallis, et dont les formes semblent s'être transmises, du VIII<sup>e</sup> au IX<sup>e</sup> siècle, aux ateliers du Moyen Age, puisque nous les retrouvons au campanile du Dôme de Florence, dans un haut relief représentant la boutique d'un pharmacien du temps de Giotto. Une source écrite atteste d'ailleurs qu'au commencement du XIV<sup>e</sup> siècle, la fabrication de la faïence émaillée n'était pas inconnue en Italie, puisque Pietro del Bono, dans sa *Margarita preciosa* écrite à Pola d'Istrie en 1330, donne tout au long la recette de l'émail stannifère, et que vers 1360 existait à Castel Durante un certain Giovanni de' Bistuggi, qui, comme son nom l'indique, devait faire des majoliques.

Ce sont les recherches des vingt dernières années, surtout celles de MM. Argnani et Funghini, qui nous ont révélé ces premiers essais modestes et sans prétentions des primitifs potiers italiens.

C'est très vraisemblablement d'Espagne que la technique de l'émail stannifère passa en Italie, en même temps que les produits céramiques y étaient importés. Le nom de « majoliques », tiré de Majorque, escale du commerce maritime entre l'Espagne et l'Italie, l'indique assez. D'abord appliqué aux faïences lustrées importées d'Espagne, il passa ensuite aux céramiques à reflets de Gubbio et de Deruta, pour s'étendre plus tard à toutes les productions céramiques de l'Italie. — Il est facile de se rendre compte de cette influence sur quelques pièces de céramique du début du XV<sup>e</sup> siècle où le décor de fleurettes des plats hispano-moresques en bleu et violet se complète de touches de jaune cherchant à reproduire l'effet du lustre métallique, encore inconnu à cette époque dans les ateliers toscans. — Le décor d'animaux, en particulier sur les carreaux de pavement de San Giovanni a Carbonara de Naples, rappelle d'assez près les animaux des « azulejos » d'Andalousie.

Quant à l'hypothèse d'une influence directement orientale de Syrie et d'Asie Mineure, qui s'est manifestée dans les formules du décor, elle ne saurait être admise pour la technique même de l'émail stannifère; les vases orientaux qui parvenaient alors en Italie au XIV<sup>e</sup> siècle (dénommés à tort siculo-arabes) sont recouverts d'une glaçure transparente plombifère qui ne contient pas d'étain.

LA « MEZZA MAJOLICA ». LE « SGRAFFITO » DANS LE NORD DE L'ITALIE ET A PAVIE. — La véritable faïence fut précédée en Italie par la *mezza majolica*, procédé qui consistait à recouvrir des poteries de coloration quelconque d'un lait de terre blanche de Vicence ou de Sienne, à *peindre* ou à *gratter* les motifs du décor dans l'épaisseur de la couche de terre blanche, et à recouvrir ensuite le tout d'une glaçure transparente à base

de plomb, qui laisse réapparaître la couleur de la terre selon les lignes du dessin. L'une des premières techniques des potiers italiens fut donc le *sgraffito* qu'avaient pratiqué anciennement les Égyptiens, et dont les Byzantins semblent avoir fait la base même de leur décoration céramique.

Cette manière, qui fut familière aussi aux ateliers français du Moyen Age, nous la voyons pratiquée excellemment en Italie, dès le milieu du xv^e^ siècle, beaucoup plus tôt même, si l'on en croyait Fortnum, qui cite




Phot. Alinari.

FIG. 486. — Disque d'encastrement. Décor en sgraffito. Seconde moitié du xv^e^ s. (Musée de Padoue.)

des plats encastrés dans les tours d'églises italiennes du XIII^e^ siècle.

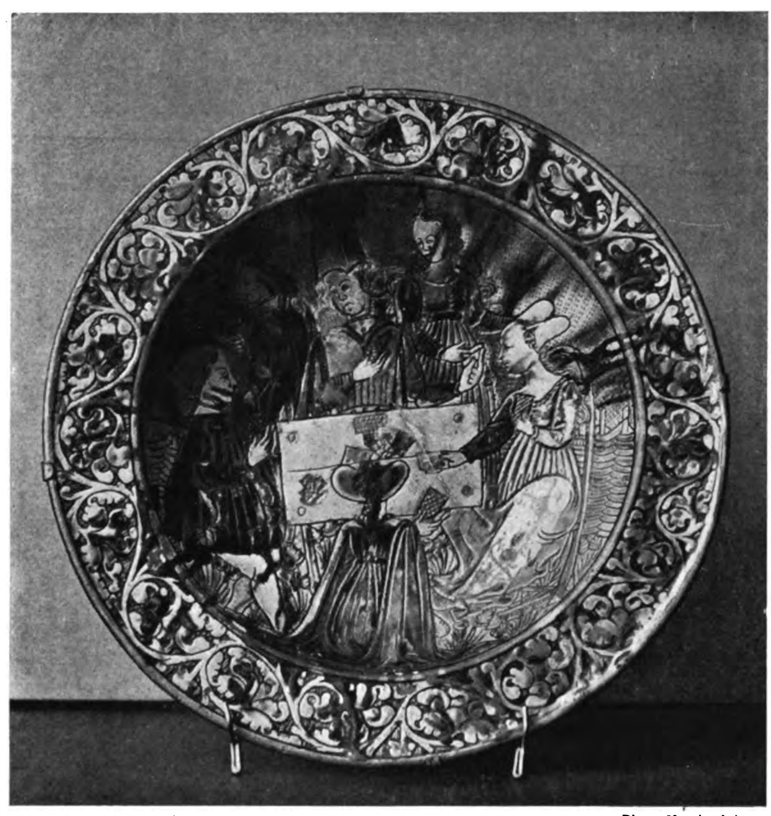
Cette technique s'est prolongée très longtemps, en certains lieux, parallèlement à la vraie faïence ; les céramistes, au début du XVI^e^ siècle, surent ainsi *graver* d'une main libre et sûre les lignes compliquées de savantes compositions ; certains plats et certaines coupes de cette époque portent des personnages d'un beau style et très caractéristique de la première Renaissance : Musée du Louvre (Plat des Joueurs de tarot, Coupes portées par des lions) ; Musée de Sèvres, Musée de Cluny, Musée de Rouen ; British Museum (Plat avec un homme et une femme jouant de la viole) ; Kensington, Musée Wallace, Kunstgewerbe Museum de Berlin.

Est-il possible de localiser le procédé du sgraffito à quelques ateliers de la péninsule? On a cru pendant longtemps qu'il avait pris naissance à Città di Castello, parce qu'on le dénomma « *alla Castellana* »; on le crut aussi spécial aux ateliers de la Frata. — On doit reconnaître cependant que c'est dans l'Italie du Nord que l'on a trouvé le plus grand nombre de spécimens de céramiques à sgraffito (Musée de Turin, fragments trouvés au Palazzo Madame, construit en 1460; Musée archéologique de Milan, Musée de Bologne, Musée de Faenza, Musée de Padoue). C'est même au Musée de Padoue que se trouve le monument capital de la série, un grand disque de 0m,52 de diamètre, représentant la Vierge tenant l'Enfant, couronnée par deux anges, assise sur un trône à baldaquin, entre saint Roch et sainte Lucie, et ayant à ses pieds deux anges accroupis soutenant un écusson; au-dessus du baldaquin dans un cartouche se lit *Nicoleti*, ce qui autorisa Lazari à attribuer le dessin de cette plaque céramique à Niccolo ou Niccoletto Pizzolo, pupille de Squarcione et rival de Mantegna (fig. 486). L'origine padouane de cette magnifique pièce n'est d'ailleurs pas douteuse, car elle était incrustée dans la façade d'une maison de la Via delle Boccalarie, dans laquelle on a trouvé les traces d'un ancien four de potier auquel elle devait servir d'enseigne.

Le procédé du sgraffito se prolongea fort tard; il était encore pratiqué à la fin du XVIIe siècle dans un atelier de Pavie, celui de la famille Cuzio, qui décora de sujets gravés d'un très bon style d'assez nombreuses majoliques avec couverte d'émail brun ou vert. Une douzaine de ces pièces (Musées du Louvre et de Cluny, Kensington, Musée de Milan) portent à leurs revers les noms de trois membres de la famille Cuzio : Giovan Antonio Barnaba, Giovanni, et Antonio Maria, prêtre et protonotaire, et des dates espacées entre 1676 et 1694. Le Musée de Bologne possède même une série de vases à décor sgraffito, datés de 1718 à 1728.

LA CÉRAMIQUE DU QUATTROCENTO. SES CARACTÈRES. SON ORIGINE PROBABLEMENT FAENTINE. — Jusqu'à la fin du XVe siècle, la véritable faïence demeure simpliste et rude. On ne peut, pour cette période de l'activité céramique italienne, constater de localisation étroite; son développement, après être parti d'un point central, gagna rapidement de proche en proche. C'est ce point central, ou ces points centraux, qu'il a été pendant longtemps difficile de préciser, et l'on est bien loin encore d'être d'accord. Les traditions, les documents écrits, les fouilles, la comparaison entre œuvres authentiques et œuvres incertaines, semblent pourtant nous permettre d'affirmer que, au XVe siècle, Faenza fut la patrie de la poterie décorée à émail stannifère, et que de ce foyer si actif rayonnèrent les procédés de fabrication et les formules décoratives dont vécurent ensuite tant d'autres centres céramiques de l'Italie.

Avant d'étudier méthodiquement le processus de l'activité céramique de Faenza à la lumière des dernières recherches, il importe de classer à part quelques séries de pièces céramiques, qu'on ne peut affirmer avec certitude faentines, et qui se détachent assez nettement des autres groupes. Ce sont d'abord des *Vases* avec de très petites anses placées à l'épaulement, à glaçure d'un blanc laiteux, et dont le décor est exécuté en



Phot. Martin Sabon.

Fig. 487. — Plat des Joueurs de tarot. Décor en sgraffito. Seconde moitié du xv$^{e}$ s. (Musée du Louvre.)

émail bleu foncé, presque noir, en couche épaisse et translucide dont on sent très bien le léger relief quand on y passe la main. Des rinceaux, qui semblent une stylisation des feuilles de chêne, sont répartis sur leur surface, sans ordre, à l'orientale, et encadrent des bêtes très stylisées, de caractère très oriental. Des figures de style florentin contemporain s'y rencontrent, mais plus rarement.

On connaît une cinquantaine de ces pièces : British Museum, Kensington, Louvre, Cluny, Sèvres, Kunstgewerbe Museum de Berlin; Collections Bode, Lichstenstein, Beckerath, Wallis.

Ces vases n'avaient pendant longtemps attiré aucunement l'atten-

tion. Robinson, au Kensington, les avait catalogués vaguement « Moresco-italian Wares ». Fortnum les avait reconnus archaïques. De ce que quelques-uns de ces vases portaient sur leurs anses une béquille, marque de l'hôpital de Santa Maria Nuova de Florence, et d'autres l'échelle surmontée d'une croix, marque de l'hôpital de la Scala à Sienne, on avait conclu que la fabrique avait dû se trouver entre les deux villes, à Castel Fiorentino, sans se préoccuper de chercher s'il avait pu y exister un centre céramique. Le Dr Bode, s'occupant le premier sérieusement de la question, proposa Montelupo, mais sans pouvoir s'appuyer sur aucun document contemporain et local. On en fabriqua à Faenza, cela n'est pas douteux; il se peut fort bien qu'un service de pots comme celui de la



Phot. Leroy.

FIG. 488. — Pots à décor en émail bleu foncé et épais. Ateliers faentino-florentins. Milieu du xve siècle.

(Musée de Sèvres.)

pharmacie de Santa Maria Nuova ait été commandé à Faenza; en tout cas, étant donné le caractère nomade des artisans d'alors et la facilité d'installer un four, des Faentins peuvent très bien être venus en installer un à Florence. L'essentiel est de reconnaître que ce fut là une technique toute faentine, et que si l'on rapproche les sujets représentés sur ces pots de ceux que l'on rencontre sur les carreaux de San Giovanni a Carbonara, à Naples, qui datent à peu près de 1440, on peut dater approximativement cette série du milieu du xve siècle. La technique en fut d'ailleurs continuée; mais, dans les pièces moins anciennes, l'émail bleu épais s'appauvrit, devient plat et pâle; le bleu cobalt est remplacé parfois par le vert de cuivre.

Il existe aussi un petit nombre de grands plats (nous en connaissons huit) qui, par leur dimension, n'ont jamais pu être considérés comme pièces de vaisselle, mais bien comme éléments de décoration architectonique encastrés dans les murs extérieurs. — Ces grands plats, de terre rouge, crue et non émaillée au revers, à couverte d'émail stannifère et à très petits bords plats, portent un décor peint en vert, en jaune et en manganèse; que ce soit un buste d'homme de profil (Kunstgewerbe Museum de Berlin), un cavalier (Collection S. Bardac à Paris, Musée de

Sèvres), ou des animaux (Kensington, Louvre, Cluny), le champ est toujours parsemé des feuilles de chêne que nous avons signalées sur les vases à émail bleu épais. Ce motif, de même qu'un caractère décoratif commun, laisserait supposer que les grands plats, comme les pots, furent faits dans les mêmes ateliers.

Les mêmes colorations un peu rudes, la même exécution un peu sommaire se retrouvent dans certaines pièces modelées avec des reliefs souvent assez accusés. Ce sont surtout des pots avec anses, à larges cols, à becs pincés, portant sur leurs panses des têtes humaines modelées (Musée du Louvre, Collection Fortuny), un muffle de lion entre deux palmettes en fort relief (Kensington, Musée d'Orvieto, Louvre); de récentes fouilles opérées à Orvieto semblent y indiquer une fabrication locale.



Phot. de M. J. J. Marquet de Vasselot.

Fig. 489. — Plat à décor de figure et de plumes de paon. Atelier de Faenza, fin du xv$^{e}$ siècle. (Collection de M. S. Bardac.)

Il existe enfin d'assez nombreux plats que leur masse un peu lourde, leur glaçure légèrement trouble et impure, le choix des couleurs toujours limitées au bleu foncé, au violet manganèse, au vert pâle, au brun et au jaune pâle, rattachent intimement aux séries faentines que nous venons d'étudier. Les éléments de leur décoration, — qu'elle soit purement florale et d'une large stylisation tout orientale (Musée du Louvre), ou à divisions régulières et presque géométriques, qu'elle comporte des personnages isolés indiqués d'un trait sûr par leur contour apparent, un modelé très sommaire, et vêtus selon les modes de la deuxième moitié du xv$^{e}$ siècle (British Museum, Kensington, Louvre, Musée de Cluny, Musée de Sèvres, Musée de Rouen, Musée des Arts décoratifs de Berlin), ou des compositions à personnages (que l'on retrouve d'ailleurs sur les *albarelli* et sur les carreaux de pavements de la même époque), — sont tous caractéristiques du Quattrocento. Quelques détails très caractéristiques sont encore à signaler, tels que ce champ vide, souvent réservé, et dont la ligne limitative suit exactement et à quelque distance la ligne de la figure; tels que ces rinceaux gracieux formés de lignes minces enroulées en spirales avec

rosettes intercalées; ou ces rayons très fins disposés autour d'un point central et se transformant ensuite en buissons de petits traits droits; ou cet ornement, fréquent surtout sur les marlis, qu'on a dénommé « plume de paon », et qui est traité un peu comme une fleur avec des pistils nets. M. Stettiner a très ingénieusement groupé tous ces éléments de critique.

Ce fut là indiscutablement l'un des beaux moments de la céramique italienne, fidèle aux belles traditions décoratives que l'Orient lui avait transmises. Si l'interprétation de l'animal et de la fleur y reste dépourvue de fantaisie, le style y est toujours noble et grand; la figure humaine y est toujours décorativement intéressante, parce qu'elle intervient naïvement, empruntée au monde qui entourait l'artisan, reflétant le style des grands peintres contemporains, mais n'étant pas encore desséchée par la froide copie des gravures de l'époque.

Les carreaux de pavement. — Je crois plus méthodique de laisser groupés, bien qu'ils présentent des éléments hétérogènes, tous les beaux ensembles de carreaux de pavement que nous a laissés la céramique italienne. Quelques-uns nous fourniront des indications précises, quand nous aborderons ultérieurement les questions d'origine.

Le plus ancien carrelage en faïence émaillée de la Péninsule se trouve dans la chapelle funéraire du sénéchal Gianni Carracciolo, à l'église San Giovanni a Carbonara de Naples. Ce sont des carreaux à émail blanc assez grossier, décorés — en bleu foncé, en vert et en violet — d'armoiries, de larges feuilles découpées, de grosses fleurs à demi ouvertes et d'animaux, lièvres et oiseaux. L'influence orientale y est manifeste, mais les motifs originaires y apparaissent déformés et recréés, et non pas copiés. Dans d'autres, le céramiste a tenté de représenter assez gauchement et lourdement la figure humaine. (Le pavement est encore en place, mais beaucoup de carreaux manquent, qui sont aujourd'hui au British Museum, au Louvre, au Musée technique de Naples). Aucun texte ne nous éclaire sur l'origine. E. Molinier, qui l'avait, en 1890, attribué à un atelier local napolitain, vers 1440, modifia plus tard son opinion et l'attribua à un atelier florentin. C'est aussi l'avis de Wallis, qui rajeunit ce pavement d'une quarantaine d'années, en s'appuyant sur un document d'archives publié par M. de Fabriczy (note de commande faite en 1488, de Naples, par Julien da Majano, alors au service d'Alphonse d'Aragon, à son frère Benedetto da Majano, *à Florence*, pour 20 000 carreaux destinés à des travaux de pavement. Ce qui semble bien indiquer l'impossibilité de se procurer alors des carreaux de dallage à Naples.)

D'autres carreaux d'esprit décoratif analogue, mais peut-être moins anciens, se trouvent en Sicile, où le professeur Salinas les a transportés du château de Pietraperzia au Musée de Palerme.



La sacristie de Santa Elena à Venise possède un pavement où se trouvent représentées les armoiries des Giustiniani ; à Santa Maria della Verità de Viterbe, dans la chapelle Mazzatosta, les carreaux présentant des têtes de profil durent être mis en place vers 1469.

Les 154 carreaux de l'ancien pavement du couvent de San Paolo, recueillis par le Musée de Parme, sont justement célèbres ; c'est assurément le plus bel ensemble que nous ait laissé le xv<sup>e</sup> siècle. Ses sujets mythologiques ou allégoriques de Vertus, de cavaliers armés, de dames et de pages, d'un homme menant un âne, d'un autre coupant du bois, sont

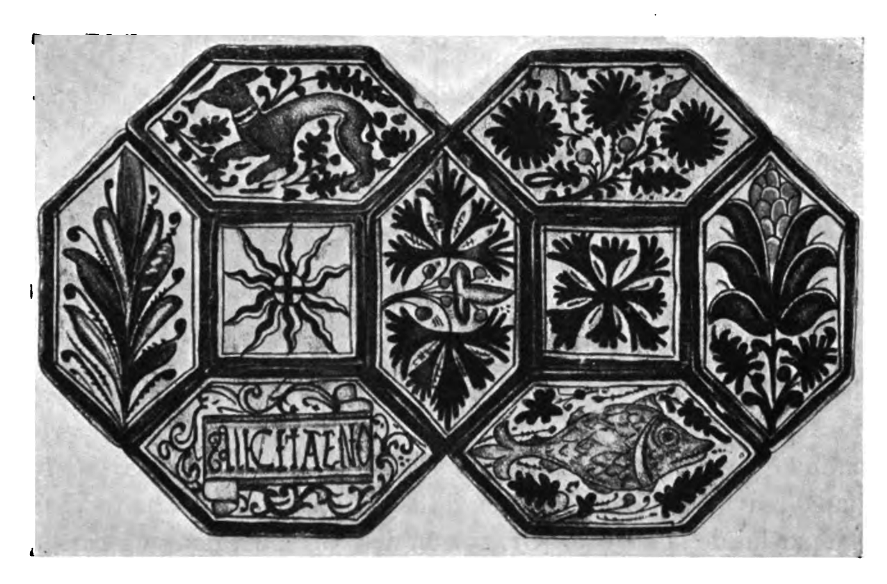



Fig. 490. — Carreaux de pavement de San Giovanni a Carbonara, à Naples. Milieu du xv<sup>e</sup> siècle.
D'après un dessin de M. Wallis (*Pavement tiles*)

admirables de caractère et de dessin ; beaucoup sont des portraits où l'on peut retrouver les traits de personnages parmesans contemporains. Darcel retrouva au Musée de Faenza un carreau tout à fait analogue à ceux de Parme, qui porte l'inscription : « (I) n FAVENC (IA) HERACL (IVS).... » Tout ce qui tend à ramener la diversité des céramiques italiennes à une origine faentine doit être accueilli favorablement.

Dans la chapelle des Della Rovere à Santa Maria del Popolo de Rome, 28 rangées d'environ 60 carreaux de forme hexagonale, assez communs, ornés de rosaces, de feuilles en plumes de paon, portent les armes de la famille aragonaise de Naples, ou des pièces d'armoiries empruntées au blason des Della Rovere. Le privilège de ces armes ne fut accordé aux Della Rovere qu'en 1472 ; de plus, Santa Maria del Popolo fut entièrement rebâtie en 1477, et la chapelle fut destinée au tombeau de Giovanni della Rovere, frère du pape Jules II, qui mourut en 1483.

Les fresques de Pinturricchio sur les murs, et le pavement du sol durent suivre de près la mort du cardinal.

A Rome encore, le major Borgatti découvrit, il y a quelques années, dans l'oratoire du pape Léon X au château Saint-Ange, les restes d'un pavement; quelques carreaux seulement avec les armes des papes Nicolas V, Alexandre VI, Sixte IV (reproduction dans Wallis, *Tiles* 77-82, et *Albarelli*, 102-104).

Les appartements Borgia au Vatican avaient reçu un pavement qui, au dire de Vasari, aurait été fait à Florence, dans l'atelier des Della Robbia.

Bologne possède deux pavements très connus; le premier, dans la chapelle Bentivoglio à San Giacomo Maggiore, avec des motifs orientaux, ne peut être antérieur à 1487, ni postérieur à 1491. Quoique de date à peu près semblable, le pavement de la chapelle San Sebastiano à San Petronio de Bologne, en diffère totalement. Il comporte un décor, en bleu modelé de blanc, d'animaux, de fleurs, de portraits en bustes d'hommes et de femmes, de devises, d'entrelacs, et de figures géométriques. L'exécution en est très fine, l'émail excellent. Certains détails, comme le trait de contour qui suit à peu de distance le profil des têtes, les feuilles gladiées des fonds, sont autant d'éléments dont nous avons constaté la présence sur les pièces de vaisselle de la fin du xv^e siècle, auxquelles nous avons supposé une origine faentine. Et voici que ce pavement nous apporte des indications précises à ce sujet. Nous savons, par un acte de 1497, que la chapelle avait été concédée, en 1489, au chanoine Donato Vaseli, à charge par lui de la décorer. Or, sur un des carreaux, dans un cartouche, on lit la date 1487. Cette date, antérieure de deux ans à la concession, ne pourrait s'expliquer, si nous ne pensions que le céramiste, pris de court, dut se servir d'un vieux fond de magasin. D'autres carreaux portent des signatures confirmant cette origine faentine, que le caractère même du décor indiquait, et le travail d'ouvriers de Faenza dans un atelier dirigé par un certain Bettini.

Pérouse eut aussi des pavements, dont il ne subsiste que deux fragments; Naples en conserve d'importants ensembles qui semblent bien aussi d'origine faentine.

Le pavement du Cortile d'Isabelle d'Este, au Castel Vecchio de Mantoue, qui dut être si beau, fut malheureusement dispersé : deux carreaux sont au Musée de Milan, deux au British Museum, un dans la Collection Édouard André, six au Kunstgewerbe Museum de Berlin.

Le Tempietto di Santa Maria della Peste à Viterbe date de 1494. Celui de la chapelle Sainte-Catherine, à Sienne, avec ses monstres et ses animaux chimériques et sa bordure de feuilles d'eau, serait un peu moins ancien; on y relève les dates de 1504, 1509, 1550, le style s'y maintient; à mesure que les carreaux s'usaient, on les recopiait. Assez sem-

blables sont les carreaux du palais Petrucci de Sienne, si ce n'est que la bordure, au lieu d'être ocre, est à fond bleu presque noir. Dispersés au Kensington et au Musée du Louvre, ils sont datés de 1509.

Pour le pavement de la chapelle de l'Annunziata à San Sebastiano de Venise, l'analogie de technique, de dessin, de décor avec les carreaux de San Petronio de Bologne ne permet guère de douter de l'origine faentine. Le British Museum possède encore trois carreaux avec des bêtes courant au milieu des rinceaux, d'un surprenant caractère oriental, et qui sentent encore le xv<sup>e</sup> siècle malgré la date de 1513 que porte l'un d'eux.

Un des carreaux de pavement de la sacristie de San Pietro de





Fig. 491. — Carreaux du pavement de San Paolo de Parme.
Dernier quart du xv<sup>e</sup> siècle.

(S. Kensington Museum.) D'après des dessins de M. Wallis. (Musée de Parme.)

Pérouse, au musée de la ville, porte la date de 1563. Le grand médaillon central avec ses rinceaux et ses figures de satyres ou de génies, les mascarons d'angles surmontés d'un vase d'où partent des rinceaux terminés par des têtes, semblent fortifier l'attribution qu'on en avait faite aux ateliers de Deruta, et au Frate lui-même, à en croire le marquis Campori.

Les ateliers de Faenza. — En étudiant la céramique italienne en ses premiers essais de la deuxième moitié du xv<sup>e</sup> siècle, et en ses beaux ensembles de pavements, nous avons été amené bien souvent à l'hypothèse d'une origine faentine, qui n'attendait qu'une confirmation pour passer à l'état de vérité. Cette confirmation, le bel ensemble des carreaux de San Petronio de Bologne portant manifestement le nom d'un potier de Faenza, nous l'a apportée. Il est temps de voir maintenant ce que fut cet ardent foyer.

Les deux brocs aux armes d'Astorgio I<sup>er</sup> Manfredi témoignent de l'état florissant où se trouvait l'industrie céramique à Faenza à l'extrême fin du xiv<sup>e</sup> siècle. Les documents d'archives, les écrits de contemporains

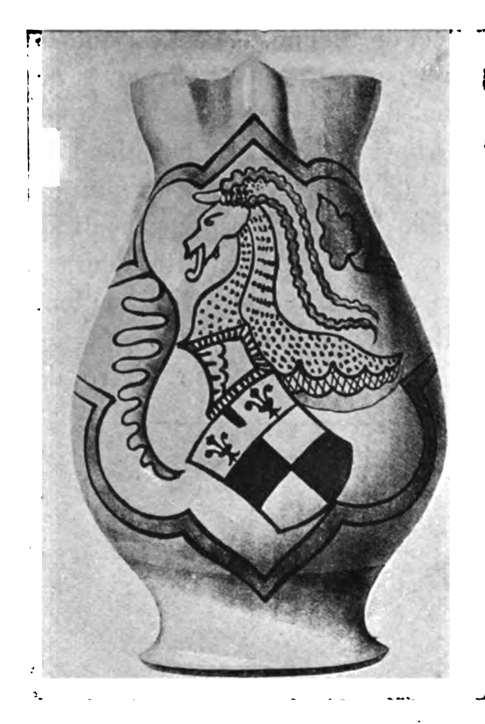


Fig. 492. — Cruche aux armes d'Astorgio Ier Manfredi, de Faenza.
(Musée de Faenza.)
D'après l'ouvrage de M. Argnani.

et quelques documents datés permettent d'en suivre le développement pendant deux siècles. La puissance d'expansion de l'industrie faentine fut telle que ses artisans allaient fonder un peu partout, même en France, des ateliers qui en continuaient les traditions; ses produits étaient exportés jusque dans les pays éloignés; même en Italie, dans un centre céramique aussi important qu'Urbin au XVIe siècle, des commandes continuaient à être faites aux ateliers de Faenza.

Examinons les monuments de céramique de cette seconde moitié du XVe siècle, à dates certaines, et les anonymes qui en peuvent être rapprochés. C'est d'abord le revêtement mural, en six carreaux, des *Sept Douleurs de la Vierge*, au Kunstgewerbe Museum de Berlin, que le Dr von Falke a attribué à Faenza vers 1460, en s'appuyant sur les armoiries du pape Pie II. Si la composition présente un certain reflet d'art allemand, la figure de la Vierge est bien italienne. De nombreuses plaques au Kensington, à Sèvres, au Louvre, en sont à rapprocher.

Le Musée de Cluny possède une remarquable plaque en forme d'écusson, décorée d'un coq noir dressé sur ses pattes et tenant dans son bec une fleur de lys, avec au bas la date de 1466.




Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 493. — Écusson en faïence daté 1466. Atelier de Faenza.
(Musée de Cluny.)

Argnani a retrouvé ce même coq sculpté dans la pierre sur un disque aux armes de Galeotto II Manfredi (1440-1488), aujourd'hui au Musée de Faenza. Au même Musée de Cluny est un monument capital (fig. 494) à rapprocher du pavement de San Petronio de Bologne; c'est une grande plaque votive, portant au centre le monogramme « Jésus » en gothique et en trois bandeaux concentriques des feuillages enrou-




Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 494. — Disque daté 1475. Atelier de Faenza.
(Musée de Cluny.)

lés, les rayons en forme de vrille bien typiques, et la belle inscription :

NICOLAS + DE + RAGNOLIS + AD + HONOREM + DEI +
ET + SANTI + MICHAELIS + FECIT + FIERI + 1475.

Autre plaque, aux armes de Niccolo Orsini, au Musée de Sèvres.

A la suite de ces pièces à dates certaines vient se ranger la masse anonyme des objets de formes diverses : plats, *albarelli*, cruches à anses à bec pincés, dont l'origine faentine est vraisemblable. Les pièces de cette période sont reconnaissables à leur plus grande finesse de tournassage, à leur émail plus pur et plus brillant, mais le dessin reste toujours assez primitif. Le personnage y est plutôt rare, et quand il apparaît c'est toujours à l'état isolé, et jamais en compositions ordonnées.

La fabrication, semble-t-il, y était à l'apogée en 1500; c'est la date qui se lit sur un *albarello* du Musée de Cluny, dont le pendant, au Kensington, porte la marque Faenza, avec un décor de grotesques sur fond jaune qui est déjà celui de la pleine Renaissance; mais il est difficile de bien identifier les productions de Faenza du premier quart du XVI[e] siècle, en l'absence de marques d'origine; les quelques noms d'artistes ou d'ateliers relevés sur quelques pièces n'ont pu être identifiés avec ceux qu'ont fournis les documents d'archives.

De cet admirable moment de la faïence faentine doit être l'assiette du Musée de Berlin d'après Dürer, qui semble bien de la même main que le beau plat, daté 1507, de la Collection Carrand au Bargello de Florence, représentant *David sur le cadavre de Goliath* au milieu de rochers et de ruines, dans le style du graveur Niccoletto de Modène. Sont à rapprocher le plat de la *Mort de Marcus Curtius* au Musée de Brunswick, et celui de la *Mort de la Vierge*, d'après Schongauer, au British Museum. Sur la première tonalité du dessin en bleu, viennent se juxtaposer le jaune, le vert clair, le violet, l'ocre brun, et les marlis portent des rinceaux, des vases, des masques et des trophées sur fond bleu ou d'ocre jaune. Les grands peintres de l'époque durent aussi quelquefois fournir des motifs de décoration, comme semble l'indiquer le beau plat du Musée d'Arezzo où se retrouve le grand style de Signorelli.

Un autre groupe, sans doute d'une autre main, où se fait déjà sentir l'influence des graveurs allemands ou italiens, comprendrait le plat de l'*Allégorie de Séléné,* d'après Pellegrino da San Daniele, et le panneau du *Martyre de saint Sébastien*, peut-être d'après Melozzo da Forli, au Bargello, ainsi que les plaques de la *Résurrection du Christ* au Kensington et de la *Mise au tombeau*, d'après Mantegna, au Musée de Padoue. Le monogramme : T B conjugués, serait celui d'un maître vraiment remarquable de cette époque, qui reste à identifier. Un autre maître qui signait F. R. sur l'endroit des majoliques, est à étudier. On remarque que, dans les pièces de cette période, les envers, à Faenza, sont décorés et portent des circonférences concentriques, serrées, alternativement bleues et violettes.

Vers 1525, apparaît un atelier, la *Casa Pirota*, très actif pendant une dizaine d'années, qui marque fréquemment ses pièces d'un cercle traversé d'une croix; dans un des quartiers se trouve en outre inscrit souvent un cercle plus petit. La manière de peindre « *a berettino* » ou « *sopra azurro* » y a été employée d'une manière prédominante, mais non pas exclusive, car on la retrouve dans d'autres centres : la couverte y était teintée de bleu; les couleurs du dessus, particulièrement les jaunes clair et foncé, apposées de manière que le fond bleuté y était utilisé pour les ombres, alors que les parties éclairées étaient rehaussées en blanc. On peignait

d'ailleurs également sur fond blanc à la Casa Pirota, comme le prouve une assiette à son nom, le *Couronnement de Charles-Quint par le Pape Clément VII* au Musée de Bologne, et un beau *tendino* de l'ancienne Collection Spitzer. L'activité de la Casa Pirota paraissant avoir duré de 1520 à 1535, les compositions de Raphaël ont surtout inspiré ses artistes.

Piccolpasso, témoin oculaire, cite un atelier, dont parle également



Phot. Alinari.

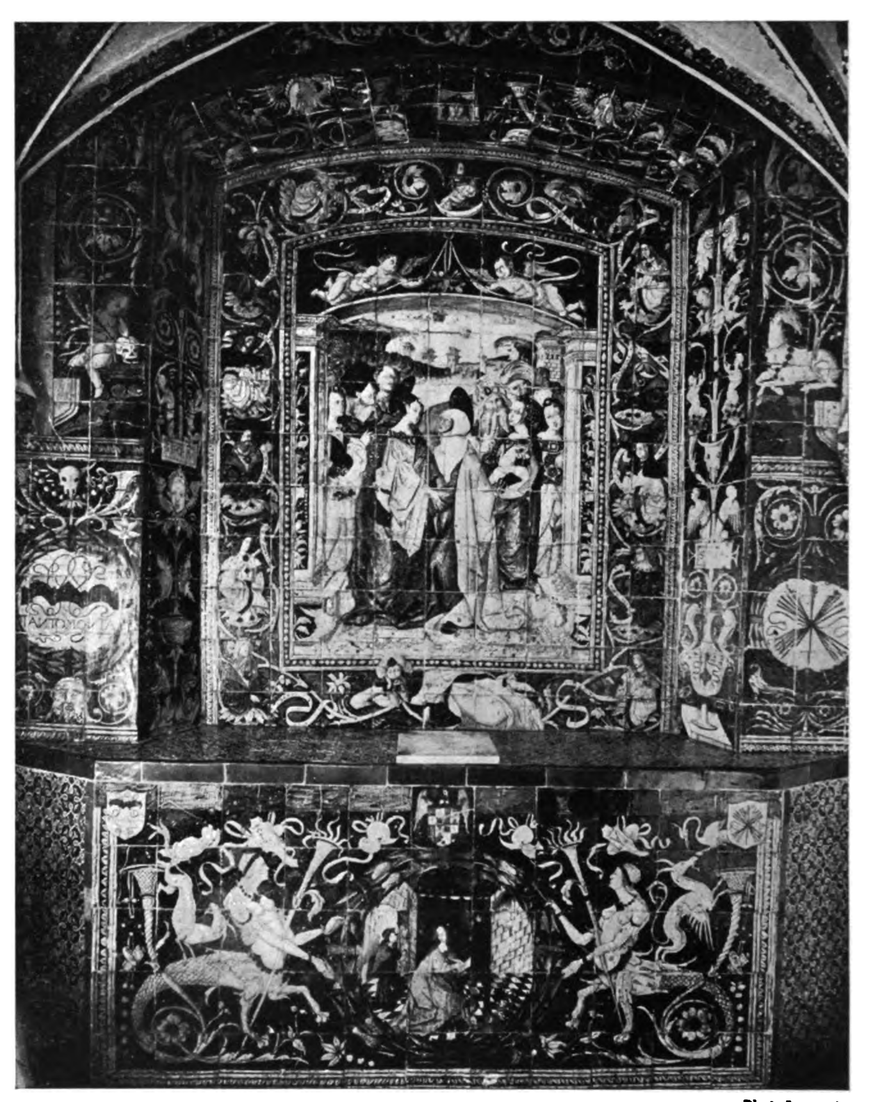
FIG. 495. — Plat à décor attribué à Luca Signorelli. Atelier faentin, fin du XV<sup>e</sup> siècle. (Musée d'Arezzo.)

Passeri, celui de maestro Vergilio, qui aurait inventé le *rosso di Faenza* qu'on retrouve sur des pièces marquées « Casa Pirota ». Un plat représentant *Apollon et Marsyas*, portait sa marque, suivie du nom de Nicolo da Fano et de la date 1556. Serait-ce le même Niccolo da Faenza, cité dans les archives de la maison d'Este comme ayant fabriqué des majoliques pour Alphonse de Ferrare en 1556?

En 1535, la peinture des scènes à personnages, dans la manière d'Urbino, pénètre à Faenza; le contour du dessin passe du bleu au brun noir, le jaune orangé clair devient la couleur dominante. La *Descente de Croix*,

d'après Marc Antoine, du Musée de Sigmaringen, est un spécimen excellent de l'art alors en faveur, où excellait le potier Baldasare Manara.

Faenza prospéra encore aux XVIIe et XVIIIe siècles, mais, dès la fin du XVIe, de grandes modifications apparaissent. La forme des pièces se



Phot. Laurent.

Fig. 496. — Carreaux de revêtement mural daté 1504, par le Faentin Niculoso. Chapelle de l'Alcazar, à Séville.

ramène presque à l'unique forme de la « coupe à ombilic » avec des godrons ou des festons sur les bords.

Aux premières années du XVIe siècle, il est possible que, de Faenza, ait émigré en Espagne un certain Niculoso qui travailla à la chapelle de l'Alcazar de Séville, dont l'autel comporte un grand panneau central avec

des devises de Ferdinand et d'Isabelle, et une inscription : NICULOSO FRANCISCO ITALIANO ME FECIT, 1504 (voy. fig. 496).

LES ATELIERS DÉRIVÉS DE FAENZA : PADOUE, RAVENNE, FORLI. — Des fabriques sans personnalité propre, sous l'influence de Faenza, existèrent au XVI^e siècle à Padoue, à Cesena, à Ravenne, où, dès 1532, les potiers obtenaient un décret interdisant l'importation des céramiques de Faenza, sauf les jours de marché. Une rareté est le plat marqué « Ravenna » que Davillier légua au Musée de Sèvres, et où l'on voit Amphion porté par trois dauphins (camaïeu bleu sur une couverte bleue grise).




Phot du Musée.

FIG. 497. — Plaque datée 1489, attribuée à un atelier de Forli. (South Kensington Museum.)

Forli, dans le cercle d'influence faentine, eut une plus grande activité. Le Kensington possède une plaque d'encadrement aux armes des Ordelaffi, seigneurs de Forli, qui pourrait bien être de la fin du XV^e siècle. Une autre admirable plaque du même musée (fig. 497), représentant la Vierge assise sur un piédestal, dans des tons orange et pourpre, est datée de 1489. Le caractère magistral du dessin, la belle tête de la Vierge permettraient de supposer que Melozzo da Forli n'y fut pas étranger. Fortnum a attribué à un atelier de Forli tout un service de majoliques aux armes de Mathias Corvin, roi de Hongrie, mort en 1490, qui dut être un des chefs-d'œuvre de la céramique italienne : un grand plateau est au Kensington, un autre a passé de la Collection Mannheim chez M. Pierpont Morgan, un troisième fut vendu, il y a quatre ans, avec la Collection Gaillard.

Une splendide pièce, représentant *le Christ au milieu des Docteurs*, est au Kensington. Son inscription : I LA BOTEGA-D-M^o IERO DA FORLI laisserait supposer que ce Iero, diminutif de Geronimo, est l'auteur de toutes ces pièces sans rivales, et aussi du carreau du Kensington, avec une *Sainte Véronique*.

Les fragments d'un très beau pavement que le Kensington a recueillis d'une villa de Pieve à Quinto près Forli, et qui était peint de devises, d'armes et de portraits connus de seigneurs de Forli, portent une date, 1513, et le nom d'un artiste, Petrus. Durant toute cette période, les ateliers de Forli semblent sous l'influence directe de Faenza, avant de passer plus tard sous l'influence impérieuse d'Urbino. Cette dernière évolution est caractérisée par le plat du *Triomphe antique* du Musée de Ravenne, et le plat de *Judith et Holopherne* à la Bibliothèque de Forli, signés : *A. F. in Forli*, ou les assiettes de 1542 à 1545 du Musée de Ravenne, du Kensington et du Louvre (*Massacre des Innocents.*) Le maître Leocadius Solobrinus signa à partir de 1555 quelques œuvres, d'un coloris vif et d'une peinture fluide.

Les ateliers toscans, Caffagiolo et Sienne. — Des documents découverts par Milanesi ont établi que les potiers de *vasai* étaient à Florence membres de l'*Arte maggiore*; mais s'il est impossible d'établir que Florence ait possédé des ateliers de céramique au XVI^e^ siècle, on peut citer en Toscane deux ateliers de premier rang, à Caffagiolo et à Sienne.

Non loin de Florence, sur la vieille route de poste de Bologne, est une grande construction fortifiée qu'édifia Cosme de Médicis, et qui fut la demeure favorite de Laurent. Ce fut le nom de ce « Castello » plus ou moins lisible aux revers de quelques plats, qui fit supposer qu'un atelier important y avait existé pendant le premier tiers du XVI^e^ siècle, et cette opinion fut confirmée par une lettre d'un agent de Laurent de Médicis. datée de Caffagiolo en 1521, et adressée à Francisco da Empoli pour l'aviser de l'envoi de quelques pièces de céramique faites sur l'ordre de Laurent. De plus, on a constaté la présence d'une marque très fréquente sur les pièces, auprès du nom de Caffagiolo, un S et un P barré, enlacés d'une manière particulière, et qui est une abréviation de la devise des Médicis : *Semper*, quand on n'y retrouve pas leurs armoiries et devises mêmes. La beauté de toutes les pièces de Caffagiolo s'explique par la spécialité de cet atelier princier, qui n'a produit que de la céramique de luxe entre 1507 et 1578, qui fut en pleine activité vers 1530, et ensuite entra en décadence sous la funeste influence d'Urbino.

On ne saurait, d'autre part, expliquer l'identité de certaines pièces de la Casa Pirota avec des pièces de Caffagiolo qui portent la même marque (tel que le merveilleux plat de la *Chevauchée de Judith* et de sa servante portant la tête d'Holopherne, signé Jap (Jacopo), qui de la Collection Spitzer est passé dans celle de M. Salting), autrement que par la présence à Caffagiolo d'ouvriers remarquables de Faenza qui y auraient conservé leur marque faentine (fig. 498).

La céramique de Caffagiolo a, du moins, un caractère magistralement florentin dans ses décors à personnages, comme sur les beaux plats du

*Saint Georges* rappelant la statue de Donatello (Kensington), ou de *Diane et Endymion*, si botticellesques (à l'Ermitage), ou des *Enfants vendangeant* (Kuntsgewerbe Museum de Berlin). Bien particulier sont encore l'emploi d'un rouge vif, et les fonds peints à larges coups de pinceau nettement visibles, d'un bleu de cobalt très vibrant (qu'on retrouve parfois à Castel



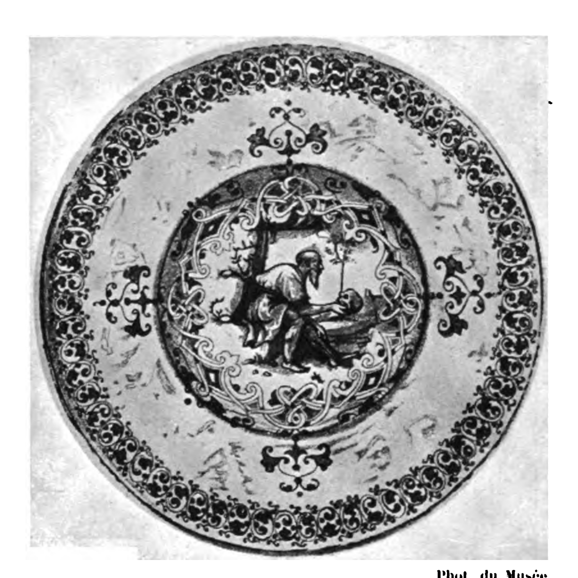
FIG. 498. — La Chevauchée de Judith. Disque provenant d'un atelier de Caffagiolo. Commencement du XVI^e siècle.
(Collection de M. Salting. D'après le Catalogue Spitzer.)

Durante, de même que ce procédé de grattage du fond bleu pour faire réapparaître le fond blanc primitif dans les traits du dessin.)

Le patriotisme particulariste de quelques archéologues italiens leur avait fait nier que Sienne eût été jamais un centre céramique. Les recherches de M. Langton-Douglas avec l'aide de M. A. Lisini, archiviste de Sienne, ne permettent plus d'en douter. Dans certaines peintures de Duccio, au XIV^e siècle, on trouve déjà reproduites des pièces de céramique locale. Les documents d'archives, au XV^e siècle, révèlent des noms de potiers, réclamant contre la concurrence étrangère et qui confirment le plein développement de l'industrie céramique à Sienne entre 1480 et 1485. Nous connaissons, de cette époque,le pavement de l'oratoire Santa Cate-

rina, commencé en 1480, et un contrat de 1488 pour celui de la chapelle Bichi. C'était alors le beau moment des premiers grands travaux faentins, et M. Douglas fait remarquer que, si le nom de Bettini n'a été trouvé dans aucun document écrit de Faenza, on le trouve communément dans les documents siennois, laissant ainsi supposer l'émigration à Faenza d'un artisan siennois. Il est vrai que, réciproquement, on trouve trace d'ouvriers de Faenza émigrés à Sienne, tel que le maestro Benedetto.

Bien qu'autonome, la céramique siennoise, au début du XVI[e] siècle, obéissait au goût de l'époque avec ses marlis ornementaux et ses grotesques sur fond de couleur, particulièrement ce fond *noir* caractéristique de Sienne, qu'on retrouve sur les carreaux du palais Petrucci, comme sur certains plats. Peut-être ce goût du décor des grotesques fut-il, à Sienne, accentué du fait qu'en 1502 Pinturricchio était chargé de décorer la Libreria du Dôme, à condition d'employer dans sa décoration le style grotesque. Le British Museum et le Kensington possèdent une série de plats qui ont pu être ainsi identifiés avec le pavement Petrucci. Le plat du Kensington (fig. 499) avec un *Saint Jérôme* tenant une tête de mort dans sa main, porte même la marque « *fata in Sienna da maestro Benedetto* ». Il faut en rapprocher deux plats du Musée de Berlin, un très beau plat du Kensington avec un *Saint Jean*, deux beaux *albarelli* de Cluny avec grotesques, et du Louvre avec un enfant et un chien, et une assiette du Louvre avec un Amour les yeux bandés. Comme détails particuliers et caractéristiques, des nuages réguliers en traits horizontaux, avec un ballon au milieu; à l'arrière-plan, des arbres et des plantes frustes et stylisés, des personnages raides; à l'envers, des feuilles rayonnantes en forme de lancettes, avec un remplissage de traits transversaux, en bleu et jaune. Les pièces avec la marque de Benedetto sont inégales; d'autres marquées d'un I P, ou d'un F O I, d'une L barrée, incontestablement siennoises et excellentes, semblent indiquer diverses mains dans cet atelier. Un inventaire de 1520 nous révèle aussi l'existence d'un autre grand atelier, celui de Giovan Battista di Lucca.



Phot. du Musée.

FIG. 499. — Plat signé M° Benedetto. Atelier de Sienne, première moitié du XVI[e] s.
(South Kensington Museum.)

Ces majoliques siennoises appartiennent au premier quart du xvi$^{e}$ siècle. Plus tard, les artisans étrangers s'établirent à Sienne, des Faentins, et cet admirable artiste Giulio da Urbino, auquel est due la cruche du Musée de Bologne avec l'histoire de Sylla, signée et datée de 1535, et qui travailla pour Alphonse II de Ferrare et le cardinal Hippolyte d'Este.

L'éclat des ateliers de Sienne se prolongea tard : ils eurent une dernière



Phot. Martin Sabon.

Fig. 500. — Plat à lustre. Atelier de Deruta, xvi$^{e}$ siècle.

(Musée du Louvre.)

floraison contemporaine de celle de Castelli au xviii$^{e}$ siècle, avec les ateliers de Bartolomeo Terchi et de Ferdinando Maria Campani.

Les faiences lustrées de Deruta et de Gubbio. — Sur Deruta, petite localité voisine de Pérouse, nous n'avons que peu d'informations positives, si ce n'est la citation de Leandro Alberti dans sa *Descrizione di tutta l'Italia* (1553). Eugène Piot, le premier, voyageant en Italie, se trouva, lors d'un percement de route à Deruta, devant de nombreux fragments de céramique lustrée qu'on avait jusqu'alors attribuée à Pesaro. Sans rien retirer à Pesaro, reconnaissons que les fragments trouvés à Deruta indiquent un centre céramique considérable d'où seraient sortis les admi-

rables plats enrichis de ces reflets si doux d'or pâle, de ton chamois, où se retrouve l'ancienne influence des céramiques importées d'Espagne. Le style du Pérugin se retrouve souvent dans les belles figures qui décorent ces splendides plats.

Leur masse est généralement lourde, la face seule recouverte d'un



Fig. 501. — Le Bain des Nymphes. Plat à lustre signé Mº Giorgio. Atelier de Gubbio, xviᵉ siècle.
(Musée Wallace, à Londres.) D'après la gravure de l'ouvrage de M. Baldry (Manzi, Joyant et Cie, édit.).

émail blanc stannifère, les revers n'ayant qu'une glaçure plombo-vitreuse qui laisse voir l'argile jaune. Les contours des personnages et motifs végétaux sont tracés fermement en bleu, le modelé et les ombres très peu indiqués, le tout recouvert d'un lustre très transparent variant du jaune au brun et apparaissant doré, bleuté, ou même nacré (*madreperla*); les revers non décorés. Les sujets centraux sont des têtes héroïques ou des bustes de belles femmes entourés de fleurs, de bandeaux avec noms et inscriptions amoureuses, parfois des saints, surtout saint François à cause du voisinage d'Assise, des armoiries ou des figures profanes. Les fonds

sont quelquefois en damiers, blancs et lustrés; parfois le décor est exécuté en reliefs, au moyen de formes creuses. Les marlis sont généralement partagés en champs rayonnants « *a quartieri* », avec motifs écaillés, palmettes, rinceaux.

Nous ne connaissons pour Deruta qu'un maître qui ait signé les pièces

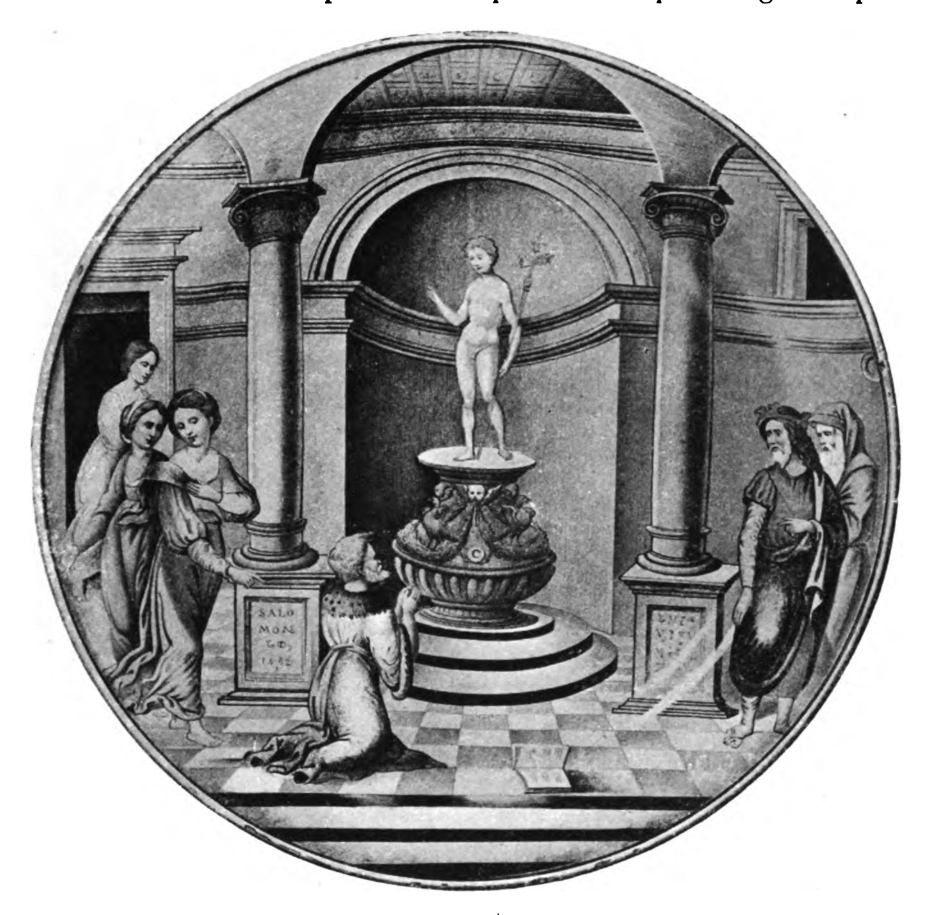


Fig. 502. — Assiette du service de 17 pièces attribué à Niccolo da Urbino. Commencement du xvi[e] siècle.
(Musée Correr, à Venise.) D'après le dessin de M. Wallis.

de son nom et de la localité : « El Frate in Deruta », entre 1541 et 1554. Une de ses plus belles œuvres est un grand plat représentant le *Mariage d'Alexandre et de Roxane*. A cette époque tardive, la préférence allait aux sujets à nombreux personnages, tirés d'Ovide ou de l'Arioste, mais l'artiste a conservé toutes les traditions techniques de la première époque.

La renommée de Gubbio, petite ville du duché d'Urbin, est intimement liée à celle de l'artiste qui l'illustra, et qui vers la fin du xv[e] siècle avait quitté sa patrie, Pavie, pour venir avec ses frères installer un four à

Gubbio, où il acquit droit de cité en 1498. Giorgio Andreoli, ou « maestro Giorgio » n'était pas seulement céramiste, mais aussi modeleur, puisque, en 1515, il exécutait à San Domenico da Gubbio une décoration d'autel en terre cuite vernissée dont les fragments ont été recueillis par l'Institut Stœdel, à Francfort. Il a le mérite incontesté d'avoir amené le décor *lustré* au plus haut point de perfection, et son rouge carminé est unique dans l'histoire de la céramique italienne. Comme cet effet est obtenu par une sur-décoration, par une réduction de protoxyde de cuivre mêlée ou non d'argent sur les pièces terminées, il était possible d'envoyer à Gubbio des majoliques terminées en d'autres centres, pour y subir cette sur-décoration en rouge et or. C'est ce que firent les ateliers de Faenza, de Castel Durante et d'Urbino. M. O. von Falke a parfaitement noté comment on pouvait distinguer les majoliques faites entièrement à Gubbio de celles qui y avaient été envoyées pour être lustrées, en ce que dans les premières on tenait toujours compte du lustrage ultérieur, en réservant les espaces à lustrer. Il n'en était jamais ainsi dans les majoliques à personnages, celles d'Urbino par exemple, dont la peinture était toujours terminée, ce qui ne laissait pas que d'embarrasser M° Giorgio et ses artistes, incertains sur les places où ils devaient apposer le lustre, et qui souvent manquaient leur effet. Parmi les plus beaux exemples de l'atelier de Gubbio sont le panneau en relief du *Saint Sébastien* du Kensington, daté 1501, lustré or et rubis, et le magnifique plat du *Bain des Nymphes* au Musée Wallace (fig. 501). — Dans la première période de son œuvre (1500-1518), Giorgio Andreoli est sous l'influence directe de Deruta, avec emploi fréquent du relief pour mieux faire vibrer le lustre. Cela est sensible dans le trait bleu du dessin, ombré d'un bleu plus clair. Mais le lustre plus brillant, les rouges intenses, la glaçure d'un blanc plus chaud, la finesse de la pâte, la petite dimension et la légèreté des pièces de Gubbio, ne permettent pas de les confondre avec celles de Deruta.

La deuxième période de Gubbio se caractérise par les grotesques, sans doute sous l'influence du décor de Castel Durante. Vers 1525 apparaît à Gubbio le décor à personnages, et de plus en plus les produits de l'atelier tendent à se confondre avec ceux des autres centres en pleine activité. Après 1537, les pièces marquées deviennent rares. Il est probable que Giorgio Andreoli mourut en 1552.

PESARO. CASTEL DURANTE. URBINO. — Passeri, en 1758, avait fait à Pesaro, sa ville natale, une réputation de grand centre céramique tellement excessive, qu'elle amena nécessairement une réaction. Darcel et E. Molinier allèrent jusqu'à tout refuser aux ateliers de Pesaro, que Fortnum au contraire défendit toujours. Ce dernier a fort bien résumé dans sa *Maiolica* tout l'historique de cette discussion.

Le centre céramique si important de Castel Durante (aujourd'hui Urbania) avait remplacé celui de Castel Ripense, développé au XIII^e siècle par un prélat français, Guillaume Durand, qui mourut évêque de Mende en 1305. Un *albarello* de la Collection Castellani portait un buste de cet évêque, qu'un potier du XVI^e siècle avait peint avec inscription dédicatoire. Nous ne savons rien de la primitive époque, mais nous savons beaucoup de l'époque d'apogée de l'atelier, grâce à un manuscrit conservé à la



Phot. de la Comm. des M. H

FIG. 503. — Grand plat. Atelier d'Urbino, seconde moitié du XVI^e siècle.

(Musée de Cluny.)

Bibliothèque du Kensington à Londres, qu'écrivit en 1550 un certain Piccolpasso. En raison de la rareté des pièces signées, il est assez difficile, au moment de la première Renaissance, de discerner les pièces qui peuvent être attribuées à Castel Durante de celles de Faenza et plus tard de celles d'Urbino. C'est de Castel Durante qu'est sorti le décor inspiré de plus en plus par les œuvres peintes ou gravées des grands maîtres, et qui devait aboutir, après de belles réussites, à une décadence rapide et à la faillite de tout sentiment décoratif.

Au début, le décor purement ornemental y avait été fort soigné, comme dans l'admirable bassin de la Collection Hope, à fond bleu foncé, à décor de grotesques, aux armes des Della Rovere, et signé au revers : *Zouan*

*Maria Vasaro 1508*, — sans doute un cadeau du jeune duc Francesco Maria della Rovere à son oncle Jules II. Un grand plat du Musée de Bologne aux armes des Farnèse, sur fond bleu, avec décor de trophées et de grotesques sur fond bleu et vert jaune, et signé : *Pietro dal Castelo fecit*, — deux vases du British Museum et du Kensington, marqués : *Sebastiano da Marforio, octobre 1519*, ainsi qu'un troisième de la Collection Hainauer à Berlin, avec une figure de Judith, armoiries et grotesques, peuvent en être rapprochés. La marque de ce Sebastiano se trouve encore dans un grand plat passé de la Collection Oppenheim dans la Collection Pierpont Morgan, et représentant une femme pendue par les pieds (daté 1510).

Les motifs de faisceaux d'armes et d'instruments de musique sur les marlis et même dans des médaillons centraux, semblent avoir constitué durant tout le XVI[e] siècle le décor familier aux ateliers de Castel Durante : les fonds sont généralement jaunes pour les médaillons centraux, bleus pour les bordures, les motifs « *a trofei* » étant peints après 1525 de ce gris spécial qui tourne facilement au brun et au vert olive. Très particulier fut ce décor de branches de chêne entrelacées en reliefs, servant d'encadrement, que Piccolpasso nomme « *a cerquate* » et qui rappelle les armoiries des Della Rovere.

La fabrication de Castel Durante s'est signalée, dès le début du XVI[e] siècle, par une des plus belles œuvres de la céramique italienne, le service fabriqué pour Isabelle d'Este, morte en 1539, avec armoiries Este-Gonzague, sujets bibliques et mythologiques, grotesques sur fond bleu (8 pièces connues dispersées entre le Musée de Bologne, le British Museum, le Kensington, les Collections Alphonse de Rothschild, Campe et Pierpont Morgan). Aucune marque, ni date ; mais la manière permet d'attribuer cette œuvre au maestro Niccolo Pellipario (dit aussi Niccolo da Urbino), dont les descendants émigrés à Urbino y prirent le nom devenu célèbre de Fontana.

Fortnum et Darcel avaient déjà supposé, E. Molinier affirma qu'un autre service superbe et célèbre (fig. 502), conservé au Musée Correr de Venise (une pièce à l'Ashmolean Museum d'Oxford), avait pu être l'œuvre de Niccolo Pellipario pendant son séjour à Castel Durante (1515-1518). L'aspect infiniment doux et fluide de cette céramique est très particulier ; le trait est dessiné en bleu, le modelé est en lustre roux, les vêtements en jaune, vert clair et violet ; les fonds d'architecture et de paysage sont aussi soignés que les personnages et traités avec une recherche et une observation de la nature très rares. Dans ces dix-sept pièces, se trouvent des spécimens de diverses séries devenues incomplètes (histoire de Salomon, histoire des Saisons, suites mythologiques de Narcisse, Apollon et Marsyas, Thétis, Méléagre, Orphée, histoire de Julie et d'Ottinel). Falke a établi que les sujets furent tous empruntés à des estampes vénitiennes

et allemandes, et Wallis identifia tous ces sujets avec les illustrations de deux livres à gravures sur bois : les *Métamorphoses d'Ovide* de 1497, et le *Songe de Polyphile* de 1499, qui furent les inspirateurs de Niccolo Pellipario.



Fig. 504. — Aiguière en porcelaine dite des Médicis, xvi<sup>e</sup> siècle.
(Musée de Limoges.) D'après l'eau-forte de J. Jacquemart.

De l'époque immédiatement postérieure et qui forme la transition entre Castel Durante et Urbino, sont des œuvres signées de Niccolo da Urbino et datées, l'une de 1521 (à l'Ermitage, représentant le roi David trônant en costume romain), l'autre de 1528, avec indication : *fata in*

*botega da Guido*, au Bargello de Florence, représentant le *Martyre de sainte Cécile*, d'après Raphaël. Ce Guido étant le fils de Nicolas et le père d'Orazio Fontana, vint s'établir à Urbin en 1520, et il est probable que Niccolo da Urbino a fabriqué cette splendide pièce dans l'atelier de son fils. Des assiettes des Musées du Louvre (*le Parnasse*), de Milan, d'Arezzo, de Pesaro, du British Museum, de Berlin (*Chute de Phaéton*), offrent ce même aspect doux et fluide, ce ton pâle et clair, et cette glaçure brillante si particuliers à Niccolo, dont on ne connaît plus de pièces datées entre 1528 et 1540, date de sa mort. A partir de ce moment et bien que la fabrication se soit continuée à Castel Durante jusqu'aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles (avec imitation de Castelli), les produits ne se distinguent plus nettement de ceux d'Urbino.

Les archives nous ont transmis des noms de potiers d'Urbino à partir de 1500 environ, et il est probable que le premier essor de cette industrie y fut aidé par le duc Guidobaldo I^er^, attirant des potiers de Castel Durante. Au milieu du XVI^e^ siècle, l'industrie céramique atteignit à Urbino son apogée et s'y maintint jusqu'en 1570, avec la suprématie d'influence exercée par les maîtres de la famille des Fontana. Francesco Xanto Avelli da Rovigo est le seul dont on puisse distinguer les œuvres avec certitude; presque toutes sont signées ou monogrammées et datées de 1529 à 1542, sans qu'on puisse affirmer qu'il ait eu un atelier propre, n'ayant jamais signé « Maestro ».

Les ateliers les plus renommés d'Urbino furent ceux de la famille Fontana. Du premier maître, Guido, fils de Niccolo Pellipario, nous connaissons trois marques : Guido da Castello Durante (plat de *Sainte Cécile* du Bargello), M° Guido Fontana Vasaro (*Siège du Château Saint-Ange*, Delange, pl. 81), et Guido Durantino in Urbino (1535, service aux armes du Connétable de Montmorency), afférentes très certainement au même maître (British Museum, Musée de Rouen, Oxford). — Il eut trois fils, Orazio, Camillo et Nicola. Orazio est le plus célèbre; sa plus ancienne œuvre, datée de 1542, est la *Lutte des Muses et des Piérides*, d'après Pierino del Vaga, au Musée de Berlin. Sa technique soignée et consciencieuse, sans largeur, lui avait assuré une brillante renommée et des commandes considérables de Charles-Quint et de Philippe II. Une de ses créations les plus célèbres, et bien surfaite, est le service considérable de vases de la Pharmacie des ducs d'Urbin, fait pour Guidobaldo II, et remis plus tard à la Casa Santa de Lorette (parmi lesquels plusieurs durent être refaits au XVII^e^ siècle); les meilleurs sont ceux qui portent des figures d'apôtres et de saints.

La céramique d'Urbino représente le côté fastueux de la céramique italienne, au moment de son plus complet développement, avec ces grands vases à anses de serpents, ces vasques-rafraîchissoirs trilobées, ces élé-

gantes aiguières, ces grandes gourdes plates, ces encriers de forme pyramidale. Ce décor à grotesques, que Raphaël et ses élèves venaient de mettre à la mode. fut très goûté. Remarquable dans le service d'apparat des ducs d'Urbin, dont la majeure partie est conservée au Bargello, ce décor resta en vigueur jusqu'à la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle. L'émail des pièces y est d'une blancheur et d'une opacité remarquables, les sujets à personnages y sont nettement répartis en champs ou médaillons, parfois exécutés en gris sur bleu noir, comme des camées. Des armoiries y interviennent, même de familles allemandes de Nuremberg. La forme des pièces passe au premier plan, et le modeleur pour les profils en relief est un des principaux ouvriers de l'atelier.

Venise et Candiana, Rimini, Rome, Ferrare. — La céramique à Venise eut un caractère assez original, bien qu'elle dût son origine et la continuation de son existence à l'immigration répétée d'artisans étrangers, d'abord de Faenza à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, puis de Castel Durante au milieu du xvi<sup>e</sup>. Une particularité apparente y est l'impureté de son émail blanc, teinté de bleu ou de gris par une légère addition de cobalt (*smaltino*), son épaisseur et sa transparence, et le caractère oriental de sa décoration. M. Drake a établi quel actif commerce de céramique avait existé entre Venise et l'Angleterre par les galères flamandes. Nous savons aussi avec quel intérêt Titien suivit toutes les tentatives céramiques de son époque, et qu'il ne dut pas être le seul maître à s'y intéresser. Des maîtres d'Urbino ont aussi marqué leur séjour à Venise.

Au xvii<sup>e</sup> siècle apparaissent ces majoliques à émaux noirs avec dorure ou laques de couleurs, qui rappellent les peintures à froid de certaines verreries. Non loin de Venise, à Candiana, au xvii<sup>e</sup> siècle, on fabriqua des faïences qui cherchèrent à imiter dans leur décor le rouge tomate caractéristique des demi-faïences d'Asie Mineure.

Piccolpasso a bien parlé des majoliques de Rimini. Certaines pièces, trouvées dans la ville et conservées au Musée communal, portent des sigles, monogrammes, ou armoiries des Malatesta (1416-1429). Quelques pièces portent au revers le nom de la ville et la date de 1535 (Cluny, British Museum, Ermitage, Université de Bologne).

M. Frachetti a affirmé qu'on avait fait de la céramique locale à Rome, à en juger d'après 11 vases d'une pharmacie à San Giovanni in Laterano (quittance de paiement à un potier Leonardo, en 1513). M. Stettiner croit que 8 seulement de ces vases datent du xvi<sup>e</sup> siècle et qu'ils furent faits pour compléter un service antérieur, où se marque impérieusement l'influence faentine. — Plus tard, l'influence vient d'Urbino.

Les documents d'archives, dépouillés par le marquis Campori, nous

renseignent abondamment sur l'activité des ateliers ferrarais recevant leur impulsion artistique des ducs Alphonse Ier et Alphonse II. Hercule Ier semble y avoir attiré vers 1490 des potiers de Faenza, et Isabelle d'Este s'y adressa peut-être pour le pavement du Cortile de Mantoue. De ces ateliers ducaux durent sortir des céramiques très artistiques, que nous ne pouvons discerner, car elles se confondent avec celles des ateliers faentins.

Naples et Castelli. — Il est probable que la céramique exista dans le royaume de Naples, avant que Castelli y ait pris son grand développement, car nulle part on n'utilisa autant de carrelages de pavement. Et cependant toute la renommée céramique est allée aux ateliers de Castelli. — La fabrication dut y être ancienne, bien que nous ne connaissions rien d'antérieur à 1516. Mais c'est seulement dans la période suivante que l'originalité des productions s'affirma par ce coloris général clair et pâle, très doux et harmonieux, par ces bleus, ces jaunes pâles, cet ocre, ce vert clair, ce manganèse, ce brun et ce violet foncé, qui caractérisent la décoration de Castelli. Les sujets mythologiques deviennent rares; les sujets religieux et les scènes à nombreux personnages se multiplient. Le paysage est très en faveur, égayé d'animaux et de scènes rustiques, dans le goût de Berghem ou de Bassano, ou semé de ruines antiques. Les bordures ornementales à rinceaux d'acanthes, à masques, à guirlandes de fleurs et d'amours, y sont très soignées, et quelques dorures viennent enrichir ces majoliques.

L'un des plus anciens maîtres de Castelli est Antonius Lollus, qui travaillait à la fin du xvie siècle; son chef-d'œuvre signé est le plat du *Jugement de Pâris*, au Musée San Martino à Naples.

Gênes et Savone. — Il y eut au xvie siècle, à Gênes, une fabrication céramique à prix très modiques, dont peut seul donner l'idée le panneau à carreaux de faïence de l'église d'Abissola, près de Savone, daté 1576. Une grande quantité de majoliques de la Riviera nous a été conservée, décorée simplement en bleu avec contours violets. Les colorations rappellent celles de Delft, sous l'influence de la Perse et de l'Extrême-Orient. Le centre était alors Savone, d'où sortaient ces grands plats à bords travaillés en forme de coquilles en relief, avec cavaliers, paysages, ornements en bleu pâle, d'une exécution molle et négligée.

La porcelaine en Italie. Les porcelaines des Médicis. — L'Italie a l'honneur d'avoir fabriqué la première porcelaine européenne. Ses navires, qui parcouraient le monde entier au xve siècle, durent importer en Europe les premières porcelaines du Céleste Empire qu'on y ait connues, telles que celles que Laurent le Magnifique reçut de Saladin. L'Anonyme de

Morelli nous a appris combien on en rencontrait au début du XVI^e^ siècle dans les collections du Nord de l'Italie. Ce fut Venise qui, la première en Europe, tenta cette fabrication de la porcelaine.

On ne retrouve plus traces de cette fabrication au début du XVI^e^ siècle, jusqu'à la date de 1519, que fournit un document publié par le marquis Campori et par lequel Alphonse I^er^ de Ferrare commandait plusieurs pièces de porcelaine à un potier de Venise, lui promettant tout pour l'attirer à sa cour. Le duc Alphonse II persista dans ces recherches.

Cette primauté de Ferrare avait été perdue de vue. Le marquis Campori a bien jugé que les ducs de Ferrare et de Toscane durent être engagés en même temps dans ces recherches passionnantes, mais les porcelaines de Florence sont les seules que nous pouvons étudier d'après quelques spécimens subsistants. 25 à 30 pièces sont aujourd'hui connues, dispersées entre les grands musées et les grandes collections d'Europe (le Louvre et le Musée de Sèvres se sont partagés la collection qu'en avait faite Davillier.)

Certaines pièces s'inspirent du décor oriental, soit chinois, soit persan; parfois les deux décors sont mélangés, ou subissent l'intervention d'une décoration bien italienne, celle des grotesques. — Une bonne moitié présente la marque du grand-duc, — les cinq *palle* avec initiales, surmontées de la couronne ducale portant le lys, ou bien disposées en cercle avec une sixième au milieu et trois fleurs de lys de France avec la lettre F. La coupole de Santa Maria del Fiore est aussi représentée avec un F majuscule au-dessous du Dôme. Un classement chronologique paraît bien difficile. Davillier l'a cependant tenté. La plus ancienne pièce datée est au Musée de Sèvres, une bouteille carrée à goulot étroit, avec l'écusson aux armes de Philippe II, et sur une banderolle *1581* — sans doute, un présent qui fut fait à Philippe par la famille des Médicis. Une pièce du Musée de Florence porte une inscription au nom du grand-duc François. La mort de ce prince n'interrompit pas la fabrication, qui se poursuivit sous Ferdinand I^er^ et Cosme II.

## BIBLIOGRAPHIE

PICCOLPASSO, *I tre libri dell' arte del Vasajo*, 1548 (manuscrit à la Bibliothèque du South Kensington Museum), édition publiée à Rome en 1857. Traduction : *Les trois livres de l'art du potier*, par Claudius POPELIN, Paris, 1841-1860. — PASSERI, *Storia delle pitture in majolica fatte in Pesaro*, Venise, 1758; Pesaro, 1857. Traduction : DELANGE, Paris, 1853.

**Généralités.** — JACQUEMART, Notice sur les majoliques de la collection Campana. *Gazette des Beaux-Arts*, 1862, XIII. — ROBINSON (J. C.), *Catalogue of the Soulages collection*, Londres, 1857; — *Loan exhibition*, 1562. — DARCEL, *Notice des Faïences italiennes du Musée du Louvre*, Paris, 1864. — DARCEL et DELANGE, *Recueil de Faïences italiennes*, 100 planches,



Paris, 1867. — Darcel, La Céramique italienne d'après quelques livres nouveaux. *Gazette des Beaux-Arts*, 1892. — Drury Fortnum, *Descriptive Catalogue of the majolica in the South Kensington Museum*, Londres, 1873; — *Maiolica*, Oxford, 1896. — Piot (E), *Le Cabinet de l'amateur*; — Céramique italienne de la collection Spitzer. *Gazette des Beaux-Arts*, tome XXIV. — Molinier (Émile), *Les majoliques italiennes en Italie*, Paris, 1883. — Cavallucci, *Les Della Robbia*, Paris, 1884; — *La céramique italienne au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1888 : — *Notice du Catalogue Spitzer*, Paris, 1892; — *Gazette des Beaux-Arts*, août 1897. — Meurer, *Carreaux de faïence des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1885. — Mély (F. de), *Céramique italienne, sigles et monogrammes*, Paris, 1884. — Genolini, *Maioliche Italiane*, Milan, 1881. — Urbani de Gheltof, *Notizie storiche sulla ceramica italiana*, Rome, 1889.— Falke (D<sup>r</sup> Otto von), *Maïolica*, Leipzig, 1900. — Stettiner, *Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance* (*Ceramica*), Berlin, 1899. — Wallis, *Oriental influence on the ceramic art of the Italian Renaissance*, Londres, 1900; — *The art of the precursors. Early italian maïolica*, Londres, 1901 ; — *The maiolica pavement tiles*, 1902 ; — *Oakleaf Jars*, 1903; — *Albarelli*, 1904 ; — *Early Italian maiolica*, 1905 : — 17 *plates by Nicolo da Urbino in the Correr Museum*, 1905.

**Les origines et Faenza.** — Malagola, *Memorie storiche sulle maioliche di Faenza*, 1880. — Frati, *Il Museo Pasolini in Faenza*, Bologne, 1852; — Catalogue Delsette, *Di un' insigne raccolta di maioliche*, Bologne, 1844; — Memorie storiche... *Nuova antologia*, octobre-novembre 1880; — Argnani, *Le ceramiche e maioliche Faentine*, Faenza, 1889 ; — *Il rinascimento delle ceramiche maiolicate in Faenza*, 1898; — *Ceramiche e maioliche arcaiche Faentine*, 1903.

**Toscane et Caffagiolo.** — Archives de Florence, *Carteggio mediceo...* I, 850. — Genolini, *Le maioliche di Caffagiolo*, Milan, 1881. — Guasti, *Caffagiolo*, Florence, 1902. — Funghini, *Osservazioni sulle antiche fabriche di maiolica in Toscana*, 1891.— Bode (D<sup>r</sup>), *Jahrbuch der K. P. Kunstsammlung*, Berlin, 1898. — R. Koutelin, Deux vases du Musée d'Abbeville. *Musées et Monuments de France*, 9, 1907. — Langton Douglas, *History of Sienna*, 1902 (chapitre de la céramique, p. 433-457); — Le maioliche di Siena. *Nineteenth Century*, septembre 1900. *Bullettino Senese di Storia Patria*, X, 1, Sienne, 1903.

**Padoue-Pavie.** — Urbani de Gheltof, *La ceramica in Padova*, 1888. — Brambilla (C.), *Antonio Maria Cuzio e la ceramica in Pavia*, Pavie, 1889.

**Castel Durante et Urbino.** — Raffaeli, *Memorie storiche delle maioliche lavorate in Castel-Durante, sia Urbania*, Fermo, 1846. — Vanzolini *Istoria delle fabriche di maiolica metauresi*, 2 vol., Pesaro, 1879.

**Deruta et Gubbio.** — Casati, *Notice sur les faïences de Deruta*, Paris, 1874. — Brancaleoni, *Di M<sup>e</sup> Giorgio da Gubbio*, Rome, 1857 ; — Vanzolini. *Istorie...* etc., Tome II.

**Ferrare.** — Campori (marquis), *Notizie della maniffattura Estense nel* XVI<sup>e</sup> *secolo*, Modène, 1863 ; — *Notizie della maiolica e della porcellana di Ferrara*, Modène, 1871.

**Venise.** — Lazari, *Notizia della raccolta Correr*, Venise, 1859. — Urbani de Gheltof. *Studio intorno alla ceramica Veneziana*, Venise, 1876; — *Una fabbricca di porcellana a Venezia*, 1878. — Drake (W), *Notes upon Venetian ceramics*, 1868.

**Naples et Castelli.** — Concezio Roza, *Notizie istoriche delle majoliche di Castelli*, Naples, 1852. — Vincenzo Bindi. *Le majoliche di Castelli*, Naples, 1883. — Cherubini, *Della pittura ceramica in Castelli*. 2<sup>e</sup> édition, Rome, 1878. — Filangieri, *Il museo industriale e le scuole officine di Napoli*, Naples, 1881. — Attilio Rossi, L'art indutriel dans les Abruzzes. *Les Arts*, février 1906.

**Porcelaine des Médicis.** — Foresi, *Sulle porcellane medicee*, Florence, 1869. — Funghini, *Sulle porcellane Medicee*, Arezzo, 1886. — Davillier (Ch.), *Les origines de la porcelaine en Europe*, Paris, 1882.

## CHAPITRE XIII

# L'ORFÈVRERIE ET L'ÉMAILLERIE AU XV^E^ SIÈCLE[1]

S'il existe, au point de vue du style, une différence appréciable entre l'orfèvrerie du xiv^e^ siècle et celle du xv^e^, cette différence, qui concorde assez bien avec le changement de siècle, est due à l'avènement du réalisme. Les autres traits qui caractérisent l'orfèvrerie du moyen âge finissant : extension des œuvres profanes en Allemagne, Renaissance en Italie, se montreront plus tard dans le xv^e^ siècle. Quant au réalisme, l'élément vivifiant de l'art de ce temps, il ne se manifeste clairement que dans les œuvres où les orfèvres ont à interpréter des figures humaines.

Dans les œuvres où l'élément plastique fait défaut, ou bien ne joue qu'un rôle secondaire, le style gothique flamboyant n'est pas en contradiction avec les formes artistiques de l'époque précédente ; il en est une variante ; c'est toujours à l'architecture que l'orfèvre du xv^e^ siècle emprunte ses modèles pour l'argenterie ecclésiastique.

L'orfèvre n'essaye plus toutefois d'imiter l'architecte, il ne construit plus de petites églises d'argent comme les châsses d'Évreux et de Nivelles. Il dépasse au contraire les limites tracées par les tailleurs de pierre, crée une architecture légère et fantaisiste dont le xiv^e^ siècle a déjà donné des modèles dans les deux grands reliquaires de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. Au cours du xv^e^ siècle, ces constructions légères (ciboires, ostensoirs, custodes) seront traitées de plus en plus librement, d'une manière personnelle et décorative. Au dernier stade de cette évolution, l'artiste jouera avec les formes architecturales, dont on aura complètement oublié la primitive signification architectonique.

De même le réalisme n'a pas exercé d'influence profonde et vivifiante

1. Par M. Otto von Falke.

sur l'ornementation végétale du xv^e siècle. L'art merveilleux avec lequel les artistes de la première époque gothique appliquaient à la décoration des éléments empruntés à la flore régionale : grappes de raisin, feuilles de chêne, lierre, disparaît au cours du xiv^e siècle; malgré ses tendances naturalistes, l'art gothique flamboyant ne revient pas à ces anciens motifs. Il emploie surtout la traditionnelle tige grimpante, déjà très stylisée, qui sera contournée au point de ressembler à des courroies ou à des rubans entrelacés, et qui comportera de multiples variantes; c'est en bas-relief une ornementation facile, utilisable pour les œuvres de ronde bosse, comme pour les œuvres gravées. Ce motif de la tige grimpante n'a d'ailleurs jamais eu la même importance internationale que le décor architectural ou que les feuillages de la première époque gothique. S'il se retrouve parfois dans les œuvres d'origine latine, il n'est nulle part aussi développé que chez les peuples germaniques ou chez ceux qui ont subi l'influence de l'art germanique, comme les Pays-Bas et l'Espagne.

Et ceci conduit à noter un événement très important pour l'art du xv^e siècle, et surtout pour l'orfèvrerie : l'apparition de styles nationaux nettement caractérisés. Au xiv^e siècle, surtout dans la première moitié, l'hégémonie française avait marqué d'une empreinte uniforme toutes les productions des arts industriels, même après que, dans l'architecture, des différences nationales se fussent nettement accentuées. Au cours du xv^e siècle les qualités nationales se révèlent avec plus de vigueur, non seulement dans les personnages, qui parlent plus clairement la langue de leurs pays, mais aussi dans la décoration ou la forme des objets.

Le xv^e siècle nous apporte encore une nouveauté qui aura les plus grandes conséquences dans l'avenir, et dont l'importance tient moins à l'histoire des styles qu'à celle des mœurs : la grande extension de l'orfèvrerie profane au détriment de l'orfèvrerie religieuse, qui avait jusqu'alors tenu le premier rang. C'est moins le nombre des objets consacrés à l'Église que le choix des sujets traités qui est ici en cause. Au début du Moyen Age, l'orfèvrerie était inspirée par la foi solide de l'époque; elle fournissait surtout les objets destinés au culte des reliques. Ils ne disparaissent pas complètement à l'époque du gothique flamboyant, mais deviennent plus rares, plus modestes de dimensions et de décor. Les accessoires de l'autel, les calices, ciboires, croix, indispensables à la célébration du culte, l'emportent sur les grands reliquaires. On sent plus clairement la présence d'un courant profane, dont on suivra le développement jusqu'à l'époque de la Renaissance. L'orfèvrerie passe alors du domaine religieux au domaine civil. On peut en conclure qu'une diminution du zèle religieux avait déjà, à la fin du Moyen Age, exercé son influence sur l'orfèvrerie.

La condition essentielle de ce grand progrès de l'orfèvrerie civile tenait au nombre croissant d'amateurs bourgeois. La plus grande partie de l'orfèvrerie gothique qui nous est parvenue provient en effet, non pas des trésors princiers, mais des villes, des corporations ou des confréries. La bourgeoisie avait déjà assez conscience d'elle-même, était assez riche, aimait assez le luxe pour faire concurrence à la cour et à l'Église. Le progrès de l'orfèvrerie profane au xv^e siècle n'est donc pas dû au hasard, il s'explique par le mouvement général de l'époque; c'est le commencement d'une évolution qui, plus favorisée dans la suite, atteindra son point culminant avec la Réforme.

France. — L'orfèvrerie française se signale dès le début du xv^e siècle par la création de ce précieux bijou, mi-religieux, mi-profane, devenu célèbre sous le nom populaire de « Petit Cheval d'or d'Altœtting ». C'est le monument le plus important du trésor de Charles VI, un précieux témoignage du goût et de la technique de cette époque. Il mérite d'être examiné en détail. C'est une construction assez compliquée de 62 centimètres de haut (fig. 505). La Vierge avec l'Enfant trône au-dessus d'une salle ouverte supportée par des colonnes; elle est sous une tonnelle couverte de feuilles de chêne et de fleurs d'émail. A gauche du groupe central, sainte Catherine, encore enfant, assise sur un coussin, tend la main vers l'anneau nuptial que lui présente le Christ. Aux pieds de la Vierge, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste sont aussi représentés comme enfants; deux anges tiennent une couronne au-dessus de la tête de Marie. Sur la plate-forme supérieure, devant le piédestal surélevé qui supporte le groupe des cinq figures, le roi Charles VI en adoration est agenouillé sur un coussin; il est revêtu d'une cuirasse d'argent et enveloppé d'un manteau noir fleurdelisé. A sa droite, un chevalier agenouillé porte le casque du roi, qui est en argent et surmonté d'une couronne; entre les deux se trouve un pupitre couvert d'un tapis sur lequel repose un livre de prières dont les pages sont en argent et la reliure en or. Le roi est accompagné de son chien. Deux escaliers s'élèvent de la base carrée de la galerie, sous laquelle un jeune palefrenier, près de l'enceinte, tient le cheval blanc du roi, richement harnaché, — d'où le monument a tiré son nom. L'architecture de la partie inférieure est en vermeil; la partie supérieure ainsi que toutes les figures sont en or massif à l'exception de quelques détails tels que les harnachements.

L'émail sur ronde bosse, translucide et opaque, est employé comme moyen de coloration, et, pour renforcer l'impression réaliste, les cheveux et les bords des vêtements sont seuls en or, les parties de chair sont émaillées en blanc, les yeux et les lèvres sont peints. Les costumes polychromés du roi et de son compagnon forment un contraste frappant avec

les vêtements d'une seule couleur (blancs ou rouges) des saints personnages. Le costume blanc des premiers est doublé de vert, et les longues manches pendantes bleu foncé sont ornées de feuilles de trèfle peintes en blanc sur un fond translucide. La somptuosité du monument est encore rehaussée par une riche garniture de perles et de pierres; les inventaires des trésors nous apprennent que ce genre de décoration était très employé dans l'orfèvrerie française de cette époque.

Le Petit Cheval d'or fut donné à Charles VI par sa femme Isabeau de Bavière, probablement le 1er janvier 1404. Il fut donc vraisemblablement terminé en l'année 1403, date qui concorde avec le style des costumes. Le roi ne conserva pas longtemps ce joyau. En juillet 1405 il le donna en gage à son beau-frère le duc de Bavière, auquel il devait de l'argent. Ce prince quitta la France en 1413, emportant le petit cheval d'or, qui fut donné, au commencement du XVIe siècle, à l'église d'Altœtting (Bavière).

M. É. Molinier a fait peu de cas de cet ouvrage, et il faut avouer que le modelé des figures surchargées d'ornements est imparfait et l'exécution assez mesquine. Mais c'est un précieux témoin, qui nous révèle le goût de la cour, la technique et les tendances de l'orfèvrerie française au commencement du XVe siècle.

Le réalisme qui caractérise les débuts du gothique flamboyant en France apparaît ici non seulement dans la statuette du roi, mais aussi dans l'exactitude des détails de costumes et le naturalisme de la tonnelle. Il a inspiré l'ensemble de la composition : il mêle à de saints personnages la suite très profane du roi.

M. Molinier a invoqué le style général et la complication de l'ouvrage pour l'attribuer à l'un des orfèvres allemands qui travaillaient à la cour de Charles VI. C'est une hypothèse soutenable, car la Vierge assise sous un bosquet de roses fut un des thèmes favoris de l'art allemand. Mais si l'on admet cette hypothèse, il reste vrai que la conception est française, inspirée par le luxe de la cour parisienne, comme de celle de Bourgogne qui, sans aucun doute, suivait alors une direction analogue.

On ne trouve pas, dans l'orfèvrerie allemande, d'œuvre qui corresponde, par son inspiration ou son exécution, au Petit Cheval d'Altœtting; tandis que les documents de France et de Bourgogne nous en fournissent d'autres exemples.

En même temps, en effet, que le Petit Cheval d'or, Charles VI donnait au duc Louis de Bavière un ouvrage qui devait en faire le pendant. C'est une Vierge en or; à ses côtés sont saint Georges et sainte Élisabeth, avec le roi et la reine Isabeau en adoration Cette œuvre était dans l'église d'Ingolstadt et y resta jusqu'en 1801, année de sa destruction. Le Musée national de Münich en a conservé une reproduction peinte,

ainsi que d'une statuette d'or émaillée représentant Saint Michel terrassant le Dragon. Cette dernière avait aussi été mise en gage par Charles VI chez Louis de Bavière, en 1404.

La technique de ces pièces se rapproche de la bijouterie; il est



Fig. 505. — Le « Petit Cheval d'or » de Charles VI. Trésor de l'église d'Altœtting (Bavière).

donc naturel que celles qui y ressemblent soient précisément des bijoux. Le trésor d'Essen en possède une série de dix-sept, dont le style et la technique trahissent la même origine. Ce sont pour la plupart des couronnes formées de rameaux d'or, garnis de feuillages émaillés et de

perles, exactement comme la tonnelle d'Altœtting. Au même groupe, bien qu'un peu plus récent, appartient le reliquaire en or de la Sainte Épine (Waddesdon Bequest, British Museum); il est environ moitié plus petit que le Cheval d'or. Sur un château gothique dont les murs sont ornés de fleurs de lys émaillées sur fond bleu (semblables à celles de l'estrade d'Altœtting) s'élève une colline émaillée de vert, sur laquelle est représentée la Résurrection des morts; la colline supporte un cadre décoré de feuillages gothiques, garni de perles et de rubis, d'où les Apôtres émergent à mi-corps; il comprend aussi le Christ, la Vierge et saint Jean, émaillés et en ronde bosse; au-dessus Dieu le Père trône dans une gloire.

A propos de l'orfèvrerie italienne nous aurons à revenir sur une œuvre voisine de la précédente, d'un très grand intérêt artistique; c'est une Crucifixion de style gothique qui forme la partie supérieure du Calvaire du roi Mathias Corvin (cathédrale de Gran). L'Allemagne et l'Italie se la sont disputée, mais on n'a pu trouver, parmi les monuments de ces deux pays, d'œuvres analogues. Au contraire elle se rattache très étroitement, par le style et surtout par la technique, au groupe des bijoux français; si bien qu'il nous paraît certain que cette Crucifixion appartient à l'art parisien de la première moitié du xv<sup>e</sup> siècle, dont elle serait un des chefs-d'œuvre.

Jusqu'à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, les orfèvres des cours de Bourgogne et de Paris représentèrent les donateurs avec le même réalisme. Le reliquaire de la Croix (église Saint-Martin de Hal, en Brabant) nous en fournit une preuve. C'est une œuvre de construction grêle, que Louis XI, alors dauphin, donna à l'église en souvenir de son séjour à Hal (entre 1456 et 1461); il est représenté au pied de la croix avec sa femme Charlotte de Savoie.

Le réalisme atteint son plus haut degré dans un groupe en or appartenant à la cathédrale de Liége. Il lui fut donné en 1471 par Charles le Téméraire, en expiation des cruautés commises lors de la prise de Dinant et de Liége. Le duc est à genoux, tenant un reliquaire; son casque et ses gants sont par terre, à côté de lui. Son armure polie, recouverte d'une courte jaquette à amples manches, est reproduite jusque dans les moindres détails; et il en est de même pour le saint Georges qui se tient debout, tout armé, derrière le duc et le présente. L'auteur, Gérard Loyet, de Lille, était graveur de sceaux, et il n'y a pas lieu d'en être surpris en voyant la méticuleuse sécheresse du portrait de Charles et de toute l'ornementation. Loyet n'était pas bon sculpteur; l'attitude des personnages est raide et guindée; les corps sont disproportionnés; le groupe est bien loin d'égaler les statuettes de Charles VI et de son chevalier à Altœtting.

Les caractères propres à l'orfèvrerie française au début du xv[e] siècle, personnages émaillés sur ronde bosse, surabondance de perles et de pierres précieuses, se retrouvent en quelques monuments d'orfèvrerie ecclésiastique. Citons entre autres : une coupe de cristal formant reliquaire (cathédrale de Reims), dont le couvercle est surmonté d'une statuette d'ange portant la couronne d'épines, et une grande monstrance en forme de monument gothique (Musée du Louvre) provenant de la chapelle de l'ordre du Saint-Esprit.

Cette dernière pièce nous amène aux travaux de forme architecturale. En France, à en juger d'après le nombre des travaux conservés, ils n'ont pas eu la même vogue qu'en Allemagne, en Espagne ou aux Pays-Bas. Les orfèvres français n'en ont pas moins traité avec une grande maîtrise les objets de ce genre, témoin la petite salière en or de la galerie d'Apollon, au Louvre, qui a la forme d'un baptistère. La coupe repose sur un pilier central avec contreforts, arc-boutants et gargouilles ; elle est décorée de minuscules figurines d'enfants émaillées. Par ses dimensions, cette salière n'est qu'un reste infime du trésor de la couronne ; mais sa perfection montre que l'argenterie de table, à cette époque, avait une grande valeur artistique.

Cette mode d'appliquer les formes architecturales du style flamboyant aux petites tours légères des ostensoirs et ciboires, fut prépondérante en Allemagne et aux Pays-Bas ; mais on la trouve aussi en France, témoin le reliquaire du voile de sainte Aldegonde, conservé au couvent des Ursulines à Maubeuge. L'artiste a su résoudre le problème que les artistes allemands évitaient autant que possible : adapter le cylindre de verre horizontal, contenant les reliques, à un monument à tours verticales ; le cristal, surmonté d'une petite chapelle, est soutenu par une tige centrale et par deux anges. L'idée générale en est empruntée à un reliquaire un peu plus ancien, très simple de détails, que possède une autre église de la région, Saint-Waudru de Mons. On peut aussi attribuer à l'orfèvrerie du Nord de la France cette dernière œuvre, qui appartient au début du xv[e] siècle ; elle avait été donnée par Pierre Cramette, secrétaire du Roi et chanoine de Noyon. Il est instructif de comparer ces deux reliquaires avec les ostensoirs des églises Saint-Jacques de Liége, Notre-Dame de Tongres, Sainte-Gertrude et Saint-Jacques de Louvain. Ici, les personnages ont fait place à une ornementation exclusivement architecturale ; l'effet est beaucoup plus froid, et la comparaison tout à l'avantage du travail français. Le reliquaire du voile de sainte Aldegonde doit en effet une partie de son charme aux deux gracieuses figures d'anges à demi agenouillés qui soutiennent le cristal. L'élégance de la plastique française et son incontestable supériorité y semblent plus sensibles que dans les statuettes en argent de sainte Foy (Conques), de

sainte Marthe (Luceram, Alpes-Maritimes) ou dans la petite Vierge du musée de Cluny.

De même la statue de saint Nicolas de Bari (église Saint-Jacques d'Amiens), où l'évêque est représenté assis, revêtu de ses habits pontificaux, ne porte pas au même degré que les anges de Maubeuge l'empreinte du goût français. La même remarque s'applique au groupe de la Résurrection de la cathédrale de Reims, qui appartient à l'extrême fin de cette période. C'est une composition très réaliste, qui a reçu une nouvelle monture au XVIe siècle et fut marquée au monogramme d'Henri II. La nef de sainte Ursule (cathédrale de Reims), qui a subi une transformation semblable, mérite une mention spéciale à cause de sa forme, car elle paraît être, en France, le seul exemple de cette nef si souvent mentionnée dans les inventaires du Moyen Age comme surtout de table.

Les reliquaires en forme de buste furent un des thèmes préférés des orfèvres, jusqu'aux derniers temps de l'époque gothique; ils permettaient en effet à l'artiste de développer librement son talent plastique. Malheureusement, les œuvres d'art de ce genre que l'on a conservées en France ne sont pas de premier ordre, et trahissent un caractère assez provincial. La tête de saint Dumine (Gimel) appartient, d'après les armes du donateur, à la première moitié du XVe siècle; son auteur aurait voulu atteindre une certaine énergie dans l'expression, mais la barbe et les cheveux, très stylisés, prouvent qu'il est encore gêné par la tradition antérieure.

Le buste de sainte Valérie (Chambon), bien que de la même époque, est très inférieur au précédent. Le buste reliquaire de saint Yrieyx est d'une technique déjà très démodée au XVe siècle et qui consiste à revêtir de feuilles d'argent une sculpture de bois.

Dans ces œuvres on constate que le réalisme, qui domine dans le Nord de la France et dans les Flandres, n'avait pris racine que lentement et tardivement dans les provinces du Sud. C'est seulement avec la tête de saint Étienne de Muret (abbaye de Grandmont), dont le socle n'existe plus, que l'on trouve le naturalisme parvenu à son plein développement; or elle appartient à l'extrême fin du XVe siècle ou au commencement du XVIe.

Le plus imposant des bustes reliquaires n'a pas été exécuté en France. C'est celui de saint Lambert (cathédrale de Liége). Il mesure 1m,62 de haut et termine la série des chefs-d'œuvre gothiques (fig. 506). Il fut exécuté en sept ans (1505-1512) par l'orfèvre liégeois Henri Soete, dit « le doux », pour l'évêque Érard de la Marck. Malgré cette date avancée, il appartient encore au Moyen Age; à peine peut-on discerner, dans les petits anges nus qui couronnent les piliers de la base, les premières traces de la Renaissance. Le saint tient un livre ouvert et sa crosse (complétée depuis); la peinture dissimule, pour le visage, le reflet un peu

froid de l'argent. Le piédestal hexagonal, d'un travail très soigné, se compose de six niches encadrées et surmontées de baldaquins compliqués, du style le plus flamboyant; dans chacune d'elles est retracée une scène de la vie du saint. Avec une grande virtuosité, Henri Soete semble avoir été influencé par le style des autels flamands, en bois sculptés, qui ne présentaient pas les mêmes difficultés techniques d'exécution. Sur les contreforts et les colonnettes du socle se trouvent les statues des douze Apôtres et des six évêques canonisés de Maëstricht, Liége et Tongres. Ce monument couronne dignement l'orfèvrerie religieuse du Moyen Age; il peut rivaliser avec les grandes châsses des XIIe et XIIIe siècles.



Phot. Zeyen.

FIG. 506. — Buste reliquaire de saint Lambert. (Cathédrale de Liége.)

ALLEMAGNE. — L'orfèvrerie allemande a montré, elle aussi, un goût très prononcé pour la ronde bosse, au moins autant qu'au XIVe siècle. Dans les églises de Westphalie, le nombre des statuettes en argent (presque toujours exécutées au repoussé) est si grand que nous devrons nous borner à étudier les plus typiques.

Les statues des saints Liborius et Kilian (cathédrale de Paderborn) sont très représentatives de la sculpture westphalienne au début du XVe siècle. Elles mesurent $0^{m},60$ de haut : dans leurs attitudes contournées on retrouve encore le style de l'époque précédente.

Un type plus avancé est fourni par les Apôtres de la cathédrale de Münster : l'attitude, ici, n'est plus si tourmentée; mais les traces de l'ancienne tradition subsistent dans les draperies ondoyantes collées au corps; les têtes, par contre, montrent bien la nouvelle tendance réaliste.

Avec la statue de saint Pierre de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle nous arrivons à la seconde moitié du XVe siècle. Les plis de la draperie, anguleux et cassés, forment la transition, qui va nous conduire aux

amples draperies agitées de la Vierge du trésor de Lunebourg (Kunstgewerbe Museum, Berlin) et de celle qui fut exécutée en 1482 par l'orfèvre Henri Hufnagel d'Augsbourg (Kaiser Friedrich Museum, Berlin). Le socle de cette statuette est entouré de douze figures de saints et supporté par six anges musiciens, qui ont servi de modèles pour le socle d'une Vierge plus récente qui faisait partie de l'ancienne collection Charles de Rothschild (Francfort). Celle-ci date de 1486 et fut exécutée à Augsbourg, de même que la Madone d'argent de la donation Adolphe de Rothschild (Musée du Louvre). Cette dernière rappelle beaucoup, par l'attitude, les plis de la draperie, les traits du visage, une autre Vierge qui est certainement la meilleure du groupe, et qui se trouve au musée diocésain d'Augsbourg. La draperie enflée et surchargée ne suit plus les lignes du corps; au lieu de le laisser deviner, elle le dissimule, sous des plis agités et violemment brisés.

Un des meilleurs exemples du naturalisme de cette époque est fourni par la statuette de saint Georges fabriquée à Elbing (Kunstgewerbe Museum, Berlin). Le jeune saint, coiffé de longues boucles, revêtu d'une armure très minutieusement exécutée, est debout sur le dragon, brandissant son épée. Une colline, supportée par trois hommes sauvages surgissant de feuillages touffus, en constitue la base. Ce Saint Georges fut très populaire au xv^e^ siècle; la confrérie de Saint-Georges, à Elbing, en possède un plus grand exemplaire, et la Société des Têtes noires, à Riga, une reproduction postérieure.

Les bustes reliquaires sont encore très nombreux en Allemagne, en Autriche-Hongrie et en Suisse, et parmi eux se trouvent des œuvres remarquables qui prouvent la supériorité de l'orfèvrerie allemande en matière de repoussé. Mais les ouvrages de vastes dimensions ne sont pas toujours les meilleurs; l'argent repoussé a un reflet dur et froid, surtout sur une grande surface; les lumières et les ombres crues du métal poli ne s'accordent pas avec le souci de la vérité qui semble avoir été la grande préoccupation des orfèvres du xv^e^ siècle.

L'œuvre la plus ancienne de ce genre, le buste de saint Marsus (trésor d'Essen), bien qu'il appartienne au début du siècle, est déjà d'un naturalisme très hardi. L'artiste a rendu la laideur de son modèle avec une vérité presque brutale; il reproduit par des rugosités la partie rasée du visage. Le socle uni du buste est remarquable par sa décoration de rosettes et de rameaux au pointillé; ce décor spécial apparaît dans l'orfèvrerie à la fin du xiv^e^ et au début du xv^e^ siècle. Il produit un effet d'extrême finesse, et mérite d'être exactement décrit; le dessin (personnages ou ornements) est exécuté, comme pour la gravure sur cuivre, sans lignes, uniquement à l'aide de points. D'après un calcul basé sur la réflexion de la lumière, les points très rapprochés forment les parties

lumineuses ; les points plus espacés sur le métal poli forment les ombres. Cette méthode était courante depuis les Flandres jusqu'en Autriche. L'un des plus anciens exemples qu'on en puisse citer est le triptyque en or de la collection Gutmann (Berlin); l'émail translucide et l'émail en ronde bosse s'y joignent à la décoration pointillée.

Plusieurs de ces œuvres sont rhénanes. Citons entre autres : une plaque d'argent avec émaux translucides, représentant la Vierge, conservée au Victoria and Albert Museum, à Londres (publiée ici-même, tome II, p. 986, fig. 584); un triptyque en cuivre doré (Musée des Arts industriels, Francfort) sur la partie extérieure duquel on voit l'Annonciation et des figures de saints; un ostensoir faisant partie du trésor de Cologne, et une croix-reliquaire (église de Gräfrath).



Fig. 507. — Face antérieure de la châsse des Macchabées. (Église Saint-André, à Cologne.)

L'un des plus charmants bustes reliquaires de l'Allemagne, la Sainte Dorothée du Musée de Breslau, est d'origine hongroise; elle fut probablement exécutée vers 1430, à Ofen, par un orfèvre du sud de l'Allemagne, sur la commande de l'empereur Sigismond. C'est une tête de jeune fille dont l'expression est assez personnelle et où le contraste entre le visage patiné en teintes sombres, les boucles dorées et la couronne décorée de filigranes émaillés, forme un ensemble somptueux. Citons encore : un buste de saint Grégoire de Spolète (trésor de Cologne), tête imberbe de prélat aux traits un peu mous; le reliquaire de saint Placide, le meilleur des cinq bustes que possède la cathédrale de Coire. Les deux bustes de saint Alexandre et de saint Pierre (église collégiale d'Aschaffenburg) doivent leur splendeur à leur riche décoration extérieure : un épais feuillage entoure les tiares, et les vêtements sont ornés de nombreuses perles, pierres et bijoux; le buste de saint Pierre fut exécuté en 1473 par Jean Durmsteyn, de Francfort; les cheveux et les rides y sont reproduits avec minutie, mais cette exactitude consciencieuse ne compense pas le manque d'expression.

Le xv^e siècle n'a pas créé de nouveau type de châsse; il a employé la

forme fixée par une évolution de trois siècles : une église surmontée d'un toit en dos d'âne. Les châsses de ce genre qui appartiennent au gothique flamboyant sont d'un travail assez froid; les fenestrages ajourés en forment la décoration principale. L'église Saint-Jean d'Osnabrück possède deux châsses en forme d'église à une nef, en bois de chêne entièrement revêtu d'argent. Les châsses de sainte Cordula et de saint Primerius (du même trésor) ont une forme générale analogue, mais elles sont ornées de figures de saints, et l'architecture en est plus fantaisiste.

Les petites châsses conservent aussi la forme générale d'une chapelle; c'est ainsi qu'est construite la châsse de Lunebourg, exécutée en 1444 par Jean de Laffer (Musée de Berlin); mais ici, les contreforts rétrécissent l'espace destiné aux personnages.

La dernière et la plus grande châsse du xv[e] siècle est celle des Macchabées (église Saint-André, Cologne). La forme architecturale y disparaît presque complètement devant la décoration plastique; cependant l'ensemble conserve la forme d'une église avec toit en dos d'âne, dont les murs sont soutenus chacun par six piliers; mais toutes les surfaces planes, aussi bien la base que le toit, sont entièrement décorées de sujets au repoussé. On y voit quarante scènes, très remarquables de composition et d'exécution, tirées de la Passion du Christ et de la vie des Macchabées. Même les deux façades, qui se seraient prêtées à un décor architectural contiennent chacune des sujets en ronde bosse; d'un côté l'Assomption et le Couronnement de Marie, de l'autre des scènes de la vie des Macchabées.

Mais ce sont les ostensoirs qui se prêtaient le mieux au décor architectural. L'ostensoir, ou monstrance, est une création gothique, car l'exhibition processionnelle de l'hostie fut décrétée pour la première fois en 1264, après le miracle de Bolsène, et consacrée en 1316 sous le nom de fête du *Corpus Domini*. La forme typique de l'ostensoir fut trouvée et développée au xiv[e] siècle. La partie qui contient l'hostie est surmontée d'une tour légère, et repose sur une large base portée par un pied muni d'un nœud. Cette forme répond parfaitement à la nécessité d'entourer l'hostie, presque invisible, d'une monture visible de loin et cependant facilement transportable. L'ostensoir devint un des motifs préférés de l'orfèvrerie en Allemagne et aux Pays-Bas. Le xv[e] siècle sut admirablement adapter au métal les formes propres aux constructions de pierre, et il en varia le décor avec une grande habileté. De plus, comme le grand effet produit par les monstrances gothiques n'exige qu'une petite quantité de métal, la fabrication de ces monuments se développa beaucoup en Allemagne.

Grâce aux nombreuses œuvres encore conservées, on peut suivre les différentes tentatives faites pour résoudre le problème, et même discerner des groupements locaux.

L'étui de verre ou de cristal contenant l'hostie a déterminé la forme de la monstrance. C'était primitivement une boîte ronde et plate, à deux verres, qui comportait une façade architecturale se développant dans le sens de la largeur. Mais il était difficile d'introduire cette boîte ronde dans le système gothique de colonnes verticales sans détruire l'ordonnance architectonique de l'ensemble. Le ciboire à médaillons fut en conséquence peu usité dans le nord de l'Allemagne, et ceux que nous possédons datent tous des premières années du xvᵉ siècle (Musée de Cologne, château d'Eltz sur la Moselle). Les orfèvres autrichiens ont essayé plus longtemps et à plusieurs reprises de résoudre cette difficulté; différents ciboires nous en fournissent la preuve (églises de Seitenstetten, Ybbs, Wenzersdorf dans la Basse-Autriche, Saint-Paul-de-Carinthie et Agram), ainsi que d'autres encore gothiques, bien que datant du xviᵉ siècle, conservés dans les églises de Bohême, de Moravie et de Galicie.

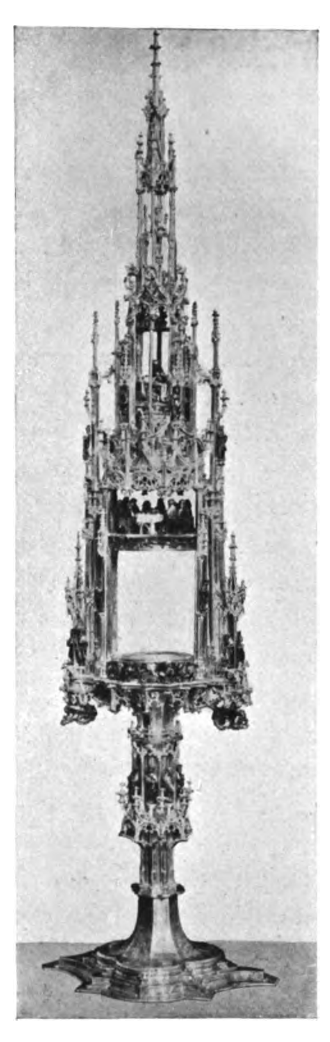


Fig. 508. — Monstrance de Tiefenbronn.

L'orfèvrerie autrichienne crée une variante, en donnant à la monstrance une forme carrée pour faciliter l'introduction de la capsule de verre. Les meilleurs exemples de ce genre sont les ciboires de Saint-Léonard de Tamsweg (daté de 1412), de Waidhofen et de Klosterneubourg, près de Vienne. A ce groupe se rattache le remarquable ciboire du prince Oettingen-Wallerstein, que l'empereur Maximilien Iᵉʳ fit exécuter en 1513 par l'orfèvre augsbourgeois Lucas d'Anvers, pour le cloître de Donauwörth. L'architecture en est entourée de rameaux qui représentent, avec de nombreux personnages, l'arbre généalogique de la Vierge.

Le musée de Sigmaringen possède un ciboire encore plus représentatif du naturalisme qui caractérisa le dernier stade de l'ornementation gothique; il est entièrement composé, sans aucun élément architectonique, de rameaux noueux et tordus; de sorte que l'hostie est entourée d'une tonnelle ouverte qui contient une figure de la Vierge.

Dans la grande majorité des monstrances ou ostensoirs gothiques, l'hostie ou la relique sont enfermées dans un cylindre de verre placé verti-

calement, qui sert de base à la tour qui couronne le tout. Généralement, dans le type des monstrances à cylindre, l'architecture se présente comme une façade, avec un système d'arc-boutants qui flanquent symétriquement le cylindre. Plus rarement, la monstrance est conçue sur un plan rayonnant, où le cylindre est flanqué soit de trois contreforts, comme à Brauweiler et Essen, ou à Léau et à Louvain en Belgique, soit à six contreforts, comme à Xanten. Le plus ancien type des monstrances à cylindres où l'on sent encore la tradition des monstrances fermées, comme à Buldern, Hochelten, Saint-Jean et Sainte-Marie Lyskirchen de Cologne, est couronné d'une tour massive à toit fermé; parmi les plus beaux monuments du genre, citons les ciboires de Altenahr, Fritzlar, Klosterneubourg et Brixen (Tyrol).

Le gothique flamboyant préfère une légère construction ouverte, avec pinacles et baldaquins, où il est plus facile de placer des personnages. Il existe un grand nombre de ces monstrances; nous ne pouvons nommer ici que les chefs-d'œuvre les plus remarquables : ce sont celles de Eltville sur le Rhin et de Tiefenbronn près de Pforzheim. Cette dernière mesure plus d'un mètre; elle est décorée d'une quarantaine de petits personnages qui animent le monument depuis le nœud jusqu'au sommet; juste au-dessus du cylindre se trouve une reproduction de la Cène exécutée en ronde bosse, avec une Pietà au-dessus.

De même que les reliquaires et monstrances, les calices, crucifix et vases d'autel du xv^e^ siècle ne firent que modifier les formes déjà existantes à l'époque précédente. Nulle part il n'y eut ici de véritable création.

C'est dans l'argenterie profane que l'orfèvrerie du xv^e^ siècle a pu secouer le joug de la tradition.

Le xiv^e^ siècle n'avait pas donné à la coupe (pièce de résistance de l'argenterie de table) une forme définitive. Les rares pièces de cette époque — comme la coupe d'or avec la légende de sainte Agnès, en or émaillé (British Museum), la coupe de Kings Lynn, la coupe de cristal montée en argent (musée Poldi Pezzoli à Milan), la « coupe de l'Empereur » d'Osnabrück, et l'extraordinaire coupe hexagonale recouverte d'émaux translucides du trésor de Mayence — sont, par leur forme, des variantes des calices et des ciboires. En revanche, formes typiques de l'argenterie de cette époque, les gobelets d'argent à trois pieds, ou godronnées, les surtouts de table en forme de coupes à fruits, se différencient nettement des objets d'église. De plus, l'orfèvrerie profane a sa technique propre; elle fait exclusivement usage du repoussé et néglige les anciens procédés de décoration. Cela tient surtout au caractère bourgeois de cet art et de sa clientèle. En conséquence, l'émail et les ornements de bijouterie disparurent complètement de l'orfèvrerie profane, ce qui amena un appauvrissement de la technique. Par contre, le travail

du repoussé, indispensable pour la fabrication d'objets creux, se développa jusqu'à une maîtrise complète de toutes les difficultés. Ce fut un fait capital pour l'évolution de l'orfèvrerie, car c'est cette maîtrise dans l'art du repoussé qui explique le magnifique développement de l'orfèvrerie allemande à l'époque de la Renaissance.

L'objet le plus fréquent et le plus caractéristique de l'orfèvrerie profane en Allemagne est la coupe à couvercle; on y constate l'influence déterminante du repoussé sur la forme générale des objets d'orfèvrerie qui n'est, en effet, pas due à une fantaisie artistique, mais résulte des conditions techniques du repoussé. Les godrons sont disposés au haut et au bas de la coupe, en deux rangées horizontales ou en deux doubles rangées, et viennent aboutir vers le milieu en pointes allongées qui s'engrènent les uns dans les autres. Les godrons du rang supérieur sont plus grands que ceux du rang inférieur, en proportion de l'élargissement de la coupe. Ceux du pied prolongent leurs ramifications pointues et fines vers la partie supérieure, formant une tige mince à arêtes vives, dont la construction ne comporte pas de nœud.



Phot. Obernetter.

Fig. 509. — Coupe à godrons de l'Hôtel de ville de Wienerneustadt.

Le système des godrons ne laisse place à aucune décoration ornementale; la construction seule du vase peut être variée par des courbes savantes. Le point où la coupe et le pied se rencontrent est généralement dissimulé par une guirlande de feuillages très fournie, ordinairement reproduite à la partie supérieure du couvercle et servant de base à la figurine ou à la fleur qui surmonte l'ensemble. Ces coupes, bien qu'appartenant déjà à la décadence de l'art gothique, sont d'une construction parfaitement logique. L'art gothique y a déployé encore une fois, mais sans le secours de formes architecturales, un sentiment exact de la construction. D'autre part, les godrons donnent à la coupe plus de solidité et de résistance; le jeu des lumières sur les parties arrondies produit un effet charmant et met en valeur les qualités du métal : éclat, extensibilité, solidité. C'est pourquoi ce type de coupe, si normal et conforme au métal employé, a survécu à la Renaissance jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle.

L'un des principaux orfèvres de la première Renaissance, Hans Petzolt de Nüremberg, a fabriqué ses coupes les plus somptueuses en suivant le système gothique des godrons.

Les échantillons authentiques des coupes gothiques sont relativement peu nombreux; la meilleure de la série est la coupe de l'Hôtel de ville de Wienerneustadt (82 centimètres de haut.; fig. 509). Elle fut donnée en 1462 par le roi Mathias Corvin, en souvenir de la paix qu'il y conclut avec l'empereur Frédéric III. C'est un travail hongrois; le pied et les bords supérieurs sont garnis de bordures où se mêlent fleurs et feuillages émaillés. Cette technique, qu'on appelle celle de l'émail filigrané, est spéciale à la Hongrie et aux provinces de la frontière orientale de l'Allemagne. Une bordure émaillée de ce genre décore une des deux coupes allemandes que l'église de Rieti (en Lombardie) a transformées en reliquaires. Par leurs grandes dimensions, les deux coupes du trésor de Lunebourg (Kunstgewerbe Museum, Berlin) se rapprochent de celle de Mathias Corvin; elles mesurent 60 et 64 centimètres de haut; toutes deux ont des godrons à courbes obliques, et sont surmontées d'un petit personnage tenant les armes du donateur.

En certains cas exceptionnels, le naturalisme de la dernière époque gothique se manifeste même dans ce motif des godrons, rebelle à l'ornementation; sur la coupe de l'empereur Maximilien Ier et sur une aiguière d'argent de Siebenburgen, au musée de Pest, les godrons ont pris la forme de poires.

L'orfèvrerie du xve siècle a fait subir une heureuse transformation au simple gobelet de verre ou de cristal employé pendant tout le Moyen Age. La forme en devient légèrement évasée; le gobelet est muni d'un couvercle arrondi et introduit dans un pied circulaire reposant sur trois supports, généralement formés par des personnages ou des motifs architecturaux. Les orfèvres ont eu le bon goût de ne pas appliquer à ces coupes, de dimensions moyennes, une ornementation godronnée; ils ont préféré la gravure, la niellure ou l'émail, qui laissent aux lignes des contours toute leur pureté. L'art de la gravure était familier à chaque orfèvre; aussi le trouve-t-on employé fréquemment. Parmi les nombreuses pièces ainsi décorées on peut citer celles de la cathédrale Saint-Paul de Liége et de l'église de Kempen sur le bas Rhin.

Le nielle sur fond d'argent blanc, d'une exécution très habile, décore un gobelet, probablement flamand, conservée au Cabinet des Estampes du British Museum. L'extérieur en est tout entier décoré de rinceaux niellés qui entourent des scènes à nombreux personnages.

Le groupe des gobelets émaillés, dont nous reparlerons plus loin, comprend quelques pièces célèbres : le gobelet flamand surnommé « Gobelet aux singes » (collection Pierpont Morgan), un gobelet à fenestrages

décorés d'émail à jour (Victoria and Albert Museum), et les gobelets de l'empereur Frédéric III (Musée impérial de Vienne).

Étant donnée la grande prédilection de cette époque pour les formes architecturales, il était naturel que l'on construisît les trois supports et le couvercle de telle sorte que l'ensemble prît l'aspect d'un petit édifice. C'est ainsi qu'est conçu le gobelet de Liége. Ce principe est appliqué avec une logique encore plus rigoureuse dans le gobelet nurembergeois du Victoria and Albert Museum; le couvercle et les pieds sont formés par des châteaux pittoresques, entourés de murailles; la coupe elle-même



Fig. 510. — Drageoir du Trésor de Lunebourg.
(Kunstgewerbe Museum, à Berlin.)

est devenue une tour dont les murs, ainsi que ceux des tours de Nuremberg, sont formés de pierres non taillées.

Pour les drageoirs ou surtouts de tables, les seules pièces authentiques du xv^e siècle sont celles du Kunstgewerbe Museum de Berlin; elles appartiennent au Trésor de Lunebourg, le plus considérable et le plus instructif de tous pour l'argenterie de table. Huit de ces coupes sont encore de style gothique; elles se rattachent à deux types différents. Les deux plus anciennes (1476) sont unies et reposent sur quatre pieds reliés par une bordure crénelée et ajourée. L'une a aux pieds les quatre Pères de l'Église assis sur des trônes gothiques (fig. 510); l'autre a les Symboles des Évangélistes sous des baldaquins. Un troisième drageoir appartient à une époque de transition et se rapproche du groupe plus récent. Sa coupe est supportée par trois hommes armés, son bord est godronné, et en son milieu s'élève une colline sur laquelle repose un cerf. Dans les autres

drageoirs de ce groupe les godrons garnissent toute la coupe; ils reposent sur un pied unique, godronné comme ceux des coupes.

Les aiguières gothiques sont fréquemment représentées sur les miniatures et tapisseries flamandes, mais peu d'exemplaires en sont parvenus jusqu'à nous. Le Trésor de l'Ordre teutonique, à Vienne, en possède deux, de grandes dimensions; des dragons en forment les anses et des hommes sauvages en décorent le couvercle. Mais l'ornementation en est loin d'égaler en richesse celle de l'aiguière de l'Hôtel de ville de Goslar, dans le Harz, qui fut exécutée en 1477 pour la Corporation des mineurs. Elle est entièrement décorée de godrons repoussés qui l'entourent obliquement. La partie étranglée du corps du vase est recouverte d'une guirlande d'un merveilleux travail, dont les fleurs portent des demi-figures d'anges musiciens. Des guirlandes plus simples décorent le milieu du col, le bord du pied et celui du couvercle. Sur ce dernier, de très petites figures représentent le travail de la mine d'argent; saint Georges à cheval est au milieu d'elles, exécuté en ronde bosse. Au-dessus s'arrondit une coupole ouverte couronnée de pinacles. Cette aiguière mesure 74 centimètres de haut; c'est un des plus beaux travaux de l'orfèvrerie allemande du Moyen Age. Elle nous montre, ainsi que le trésor de Lunebourg, le développement qu'avait pris l'orfèvrerie, et le degré de maîtrise atteint même par les orfèvres des petites villes. La célèbre aiguière du comte de Ziegenhain (Musée de Cassel) nous fait voir, en un exemple admirable (fig. 512), comment une forme qui n'appartient pas à l'orfèvrerie peut être adaptée à un travail d'argent. L'aiguière représente un tonneau de bois, maintenu par des cercles, du modèle encore employé aujourd'hui pour la bière en Thuringe. Mais l'orfèvre ne s'est pas contenté de reproduire exactement le tonneau, il y a ajouté en guise de robinet une tête d'aigle à long cou, et trois pieds en forme de tours. L'ensemble n'est pas très homo-



Phot. Ernst Alpers.

Fig. 511. — Aiguière de la Corporation des mineurs.
(Hôtel de ville de Goslar, dans le Harz.)

gène, mais l'extrême beauté des détails compense amplement la faiblesse de la composition.

Pour compléter cette revue rapide de l'argenterie profane, citons les vases de cristal, de pierre précieuse ou d'autre matière rare, montés en métal. A ce groupe appartient l'ancienne corne à boire, qui fut remise en honneur au xv° siècle. La plus précieuse pièce de ce genre est la défense d'éléphant du trésor de Lunebourg, dont la monture en argent date de 1486. Elle se compose de deux éléphants portant des tours remplies de guerriers. Une corne du trésor de Gran (Hongrie) a un nœud en forme de chapelle, un couvercle godronné, et porte les armes d'Allemagne et de Bohême, ce qui prouve qu'elle appartenait primitivement à l'empereur Sigismond. Deux autres cornes, montées plus simplement, ont été données au même trésor par Mathias Corvin; elles datent également de la première moitié du xv° siècle.



FIG. 512. — Aiguière du comte de Ziegenhain. (Musée de Cassel.)

La corne d'Oldenburg (au château de Rosenborg, à Copenhague) fut terminée en 1464 par l'orfèvre westphalien Daniel Aretaeus pour le roi Christian I<sup></sup>er de Danemark. Elle est en argent doré, et entièrement recouverte d'innombrables petits personnages, d'ornements et de petits châteaux.

Parmi les vases de cristal, deux méritent une mention spéciale. Ils se trouvent au Hofmuseum de Vienne. C'est d'abord la coupe en cristal taillé de Charles le Téméraire, dont la monture d'or émaillée porte le monogramme du duc et l'insigne de la Toison d'or. Ensuite, la double coupe à monture d'argent, que la ville de Nuremberg donna en 1484 à l'empereur Frédéric III. Enfin le Trésor de Gran possède une coupe de cristal, dont le support représente un berger en argent sur une colline émaillée de vert. La belle coupe double des comtes Erbach, qui fut exécutée entre 1435 et 1459, pour le prince électeur de Mayence, Dietrich d'Erbach, se compose de deux coupes d'agathe hémisphériques montées sur argent doré. On peut y voir le plus ancien exemple de coupe double à deux moitiés identiques.

La porcelaine orientale est souvent mentionnée dans les anciens inventaires parmi les objets montés par les orfèvres. Mais le xv° siècle ne nous en a laissé qu'un seul spécimen : c'est une coupe chinoise en céladon

(du Musée de Cassel); on lui adapta vers 1435 une monture de vermeil (pied et couvercle), dont les contours lisses s'adaptent admirablement à la céramique. La monture en argent du gobelet de verre (Grünes Gewölbe, à Dresde) est encore plus simple.

Mais, parmi les verres montés, la première place appartient à la coupe plate antique de Nivelles. Considérée comme coupe de sainte Gertrude, elle fut munie, en 1404, d'un pied et d'une longue tige, auxquels on ajouta une figure agenouillée, en argent, avec un reliquaire.

Plus considérable est le nombre des œufs d'autruche montés en argent. Les églises d'Halberstadt, Quedlinburg, Fritzlar, le Musée du Bargello à Florence, en possèdent des exemplaires romans ou gothiques. Mais le plus réussi et le plus original de tous est l'œuf d'autruche du Trésor royal de Munich (fig. 513) qui date du début du xv[e] siècle. L'œuf repose ici obliquement, et forme la panse d'une gourde de pèlerin, avec pied très élancé; il est surmonté de deux anges en argent, agenouillés près du goulot.



Phot. A. Zettler.
FIG. 513. — Œuf d'autruche monté en vermeil.
(Trésor royal de Munich.)

ITALIE. — C'est à l'orfèvrerie italienne que revient l'honneur d'avoir, en une certaine mesure, effacé les limites qui séparent l'art appliqué de l'art supérieur. Cela tient à ce fait que la plupart des artistes italiens, précurseurs et créateurs de la Renaissance, débutèrent dans l'orfèvrerie; des maîtres de premier ordre, comme Lorenzo Ghiberti, Andrea Verrocchio, Pollajuolo, ne dédaignaient pas, même en pleine gloire, de revenir de temps à autre à l'orfèvrerie.

Le monument qui éclaire le mieux le lien étroit qui relie l'orfèvrerie à la sculpture, est le célèbre autel en argent du Baptistère de Florence (au Musée de Santa Maria del Fiore). Labarte nous en a retracé la genèse, qui a duré tout un siècle. Il a déjà été question (voir tome II, p. 969, fig. 578) des huit compartiments exécutés avant 1402; on ne parlera ici que des parties faites au xv[e] siècle pour compléter le monument. Après une interruption d'un demi-siècle, Michelozzo (collaborateur de Donatello et de Ghiberti) livra, en 1451, la statuette de saint Jean-Baptiste, morceau central de la façade de l'autel. C'est une figure élancée d'ascète dans l'attitude de la prédication. Pour harmoniser son travail avec les

piliers qui encadraient les reliefs déjà terminés, Michelozzo dut exécuter l'architecture de sa niche dans le riche style du gothique italien. Ces piliers mettent en évidence la faute si fréquente dans l'orfèvrerie architecturale : le manque de proportion entre les personnages et les détails d'architecture.

Les bas-reliefs représentent, ainsi que les précédents, des scènes tirées de la vie de saint Jean-Baptiste : la *Visitation* fut confiée à Bernardo Cenni, le *Festin d'Hérode* à Antonio di Salvi et Francesco di Giovanni, la *Naissance* à Antonio del Pollajuolo, et la *Décollation* à Andrea Verrocchio. Ces quatre reliefs portent déjà la marque de la Renaissance : on la trouve surtout dans les architectures et la perspective des arrière-plans, les draperies des vêtements et le groupement des figures; sensible surtout dans la *Nativité* de Pollajuolo, tandis que la *Décollation* de Verrocchio conserve mieux le style plastique propre à la sculpture.

Pollajuolo s'était moins dégagé des souvenirs gothiques dans un travail antérieur, la grande croix d'argent qu'il exécuta entre 1456 et 1459, en collaboration avec Betto di Francesco Betti, pour l'autel du Baptistère déjà cité. Pollajuolo a exécuté la partie inférieure de ce second chef-d'œuvre de l'orfèvrerie toscane. La base montre encore le plan allongé et quelques ornements de la tradition gothique; mais le pied, qui porte au centre un monument arrondi, entouré de personnages, appartient au pur style du début de la Renaissance; il est flanqué de deux chimères portant des anges, dont l'inspiration est tout à fait antique. Deux bras arqués qui se détachent du bas de la Croix, supportent la Vierge et saint Jean; c'est un motif emprunté au Trecento, comme nous l'apprend, entre autres exemples, la Croix des Pisans, de la cathédrale de Lucques. La Croix de Betto Betti, qui repose sur la colline du Golgotha, entourée de murailles, se rattache encore plus nettement au type traditionnel.

Le troisième chef-d'œuvre de l'orfèvrerie italienne est la partie inférieure de la croix connue sous le nom de *Montagne du Calvaire*, qui appartint à Mathias Corvin et devint, en 1494, la propriété de la cathédrale de Gran. La partie inférieure, de toute beauté, est la seule qu'on puisse attribuer avec certitude à l'orfèvrerie italienne. Elle doit être antérieure à 1490, date de la mort du roi; elle est malheureusement anonyme. Le monument (haut de $0^{m},71$) est en or massif émaillé, richement décoré de perles et de pierres; trois magnifiques sphinx ailés, tenant les armes de Hongrie, reposent sur une base triangulaire; au milieu d'eux s'élève un vase émaillé circulaire avec une plaque qui repose sur les têtes des sphinx. Au-dessus se trouve un pilier autour duquel sont disposés trois dauphins, qui supportent une plateforme triangulaire. L'ensemble de la composition et le détail des ornements appartiennent tout à fait à la Renaissance; il n'existe pas dans ce style une œuvre plus parfaite.

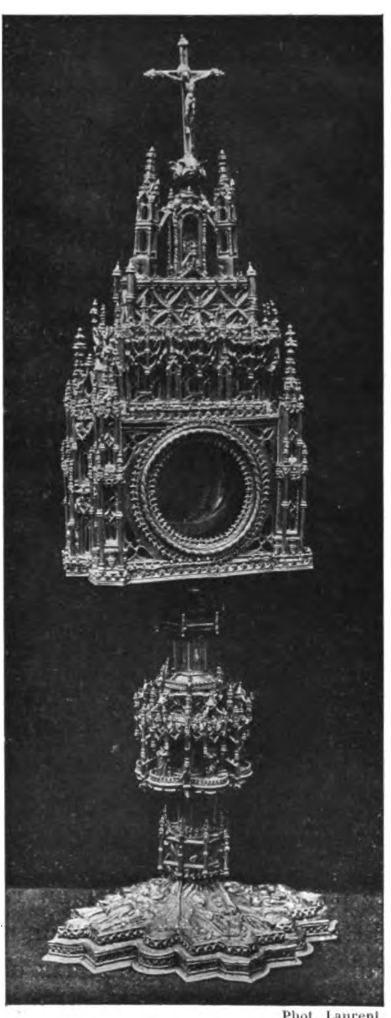
La partie supérieure, au contraire, pour laquelle Mathias Corvin fit exécuter en Italie la base, est du pur gothique. Elle se compose d'un baldaquin ouvert supporté par trois doubles piliers sous lesquels se trouve le Christ à la colonne. Sur chaque pilier est placé un Apôtre, de petites dimensions. La montagne du Calvaire surmonte cette architecture : la Croix, entourée de trois anges, s'élève sur un rocher émaillé, entre la Vierge et saint Jean. Les personnages, très expressifs, sont d'une exécution parfaite. Ils sont tout entiers ornés d'émaux opaques et translucides; on retrouve ici la technique du Petit Cheval d'or et du reliquaire de la Sainte Épine conservé au Bristish Museum.

M. Molinier a rejeté avec raison l'hypothèse d'après laquelle la partie gothique serait un travail allemand, car l'orfèvrerie germanique ne possède rien d'analogue à cette technique d'émail sur ronde bosse. Mais la thèse de M. Molinier, d'après laquelle deux artistes italiens auraient exécuté en même temps les deux parties, selon un programme commun, semble peu soutenable. Elle est formellement démentie par le caractère de l'architecture gothique, simple, sévère et dénué d'ornements. L'orfèvrerie italienne n'a jamais pratiqué ce genre d'architecture, moins que jamais pendant la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle. Le Calvaire, selon toute vraisemblance, est de provenance française. Cette technique de l'émaillerie était en effet courante en France; des draperies et des types semblables se retrouvent dans le reliquaire de la Sainte Épine; les tiges garnies de perles rappellent la décoration du reliquaire de la Sainte Épine et du Petit Cheval d'or. C'est l'un des plus beaux monuments d'orfèvrerie qui existent.

Mais si l'on veut apprécier équitablement la moyenne de l'orfèvrerie italienne au xv[e] siècle, il ne faut pas se contenter d'étudier les œuvres des grands artistes florentins.

La grande majorité de l'argenterie d'église est restée, jusque dans la seconde moitié du xv[e] siècle, emprisonnée dans le style gothique. Les œuvres des écoles de Sulmona, Teramo, Guardiagrele (dans les Abruzzes) en font foi, notamment celles du grand maître de cette contrée, Niccolo Gallucci de Guardiagrele. Toutefois, son activité très féconde ne dépassa guère le milieu du siècle, et l'art des Abruzzes resta toujours un peu en dehors de la Renaissance. Mais nous retrouvons ce tenace attachement au gothique en d'autres provinces plus accessibles au nouveau courant, par exemple en quelques œuvres du Trésor de Saint-Marc et du Santo de Padoue. De ce dernier nous citerons ici seulement le grand encensoir donné en 1464 par le cardinal Francesco della Rovere; il montre avec quelle lenteur et après quelles résistances l'orfèvrerie italienne renonça à l'architecture gothique.

ESPAGNE. — L'influence française, à laquelle l'orfèvrerie espagnole du XIVᵉ siècle doit beaucoup, commença à décroître au XVᵉ siècle. Comme exemples tardifs de sa tradition, on peut citer les quatre grands bustes reliquaires du Trésor de la Seo de Saragosse; ils portent les armes de leur donateur, Pedro de Luna, qui fut élu pape à Avignon en 1394 sous le nom de Benoît XIII, et déposé en 1417 par le Concile de Constance. Ces bustes sont peints, et les vêtements dorés sont ornés de grandes plaques quadrilobées avec émaux translucides de style français.



Phot. Laurent.

FIG. 514. — Monstrance de la cathédrale de Palencia.

Dans la suite du XVᵉ siècle, on voit apparaître l'influence de l'orfèvrerie allemande ou flamande. L'architecture gothique y prédomine aussi, mais transformée en une construction fantaisiste que des architectes n'auraient jamais pu réaliser.

Le décor architectural n'apparaît pas seulement dans les petits objets d'église : ostensoirs, ciboires ou croix de procession, mais aussi dans une pièce très spécifiquement espagnole : la custode, qui fut à partir du XVᵉ siècle le thème favori de l'orfèvrerie espagnole. C'est une tour ouverte, se rétrécissant en plusieurs étages, dans laquelle on place l'ostensoir. La custode servait pendant l'octave de la fête du *Corpus Domini*; elle était portée en procession et ensuite exposée sur l'autel. Par son architecture ajourée elle rappelle la monstrance allemande; mais elle ne se présente jamais, comme celle-ci, de face, posée sur une surface plane; elle apparaît toujours comme monument à plusieurs faces, hexagonal ou octogonal; de plus, ses dimensions plus grandes exigent, au lieu du long pied élancé de la monstrance, une large base peu élevée.

La plus ancienne custode qui ait la forme typique de tour appartient à la cathédrale de Gerona. Elle mesure 1 m. 85 de hauteur et fut terminée en 1458 par Francisco de Asis Artau. D'après Justi, elle surpasserait, par la beauté et la simplicité dans l'ordonnance de l'architecture, le fameux exemplaire de Barcelone. La custode de la cathédrale de Cadix

est moins élancée, mais remarquable par le rendu exact des parties gothiques; sa base, de style baroque, la dépare un peu.

D'autres pièces célèbres de ce genre se trouvent dans les cathédrales de Cordoue et de Tolède; elles ont été exécutées par Enrique de Arphe, artiste venu d'Allemagne; bien que de style gothique, elles appartiennent déjà au premier quart du XVIe siècle.

La custode de Tolède contient la précieuse monstrance qui fut exécutée sur les ordres d'Isabelle la Catholique avec le premier or américain envoyé par Christophe Colomb.

Les monstrances et ostensoirs espagnols reproduisent en général les types créés en Allemagne; leur architecture est cependant plus resserrée, tourmentée et souvent surchargée. Comme exemples les plus caractéristiques on peut citer la monstrance à disque de la cathédrale de Palencia (fig. 514), un calice du même atelier à la cathédrale de Ségovie et les croix de procession, d'une décoration très chargée, d'Ossuna et d'Astorga. Parfois la monstrance atteint presque les dimensions de la custode, témoin celle de l'église collégiale de Jativa, don du pape Calixte II, et par conséquent antérieure à 1458, qui mesure 1m,55 de hauteur.

Parmi les monuments, assez rares, de l'orfèvrerie profane espagnole, on peut citer deux nefs du XVe siècle, conservées aux cathédrales de Saragosse et de Tolède. Cette dernière repose sur quatre roues et doit être rapprochée de types analogues mentionnés dans les inventaires du duc d'Anjou. Elle est d'autant plus intéressante que de semblables nefs (formant surtouts de table) sont reproduites sur une tapisserie flamande représentant le Festin d'Assuérus, à la cathédrale de Saragosse.

ANGLETERRE. — Ce que l'orfèvrerie anglaise a produit dans le style du gothique flamboyant est si peu important, qu'il faut bien admettre que ce pays fut alors très en retard sur les autres. Comme la Réforme d'Henri VIII supprima complètement l'argenterie ecclésiastique, il ne subsiste plus que quelques calices de cette époque (à Nettlecombe et à Combe-Keynes); ils n'ont qu'une médiocre valeur artistique.

Il n'en est pas tout à fait de même pour l'argenterie profane, car les collèges des deux Universités (Oxford et Cambridge) ont gardé fidèlement leurs anciens Trésors. Mais même dans ce domaine le luxe n'a pas été très grand. Le type de vases à boire le plus fréquent est la coupe en bois avec simple monture d'argent. Elle est désignée, d'après le terme allemand « Mazerholz », sous le nom de « Mazer ». La majorité de ces coupes (All Souls College, Oriel College, Oxford) sont plates et basses; un seul exemplaire (Pembroke College, Cambridge) est muni d'un pied d'argent en forme de quille, rappelant la coupe d'or émaillée du XIVe siècle que possède le British Museum. Cette forme de hanap est d'ail-

leurs assez particulière à l'argenterie anglaise; nous la retrouvons dans une coupe à haut couvercle, tout en argent, de Christ's College (Cambridge) que les armoiries du duc de Gloucester et d'Eléonore Cobham permettent de dater de 1460; des tiges de rosiers au repoussé, en bandes obliques, forment son unique ornement. La coupe de Leigh (1499) appartenant au Mercers Hall de Londres est très richement décorée d'ornements au repoussé, mais la forme du hanap y est à peine modifiée. Les coupes à couvercle d'Oriel et Christ's College témoignent d'une même prédilection pour les formes simples, un peu austères; la première date de 1462, la seconde est un don de la comtesse Marguerite de Richmond et porte son monogramme.

La salière a joué en Angleterre un rôle important; elle servait de garniture de table, et prenait les formes les plus différentes, même celles d'animaux, si bien que la destination de l'objet n'était souvent pas reconnaissable d'après sa forme. Le « All Souls College » en possède un exemplaire gothique, appelé le *Giant salt*; c'est un récipient rond en cristal, qu'un géant en argent porte sur sa tête. La salière du New College d'Oxford, datant de 1493, ressemble à une coupe rétrécie au milieu, ornée de godrons obliques, et munie d'un haut couvercle arrondi.

Un style national, reconnaissable à sa fidélité aux formes simples du XIVe siècle, donne à ces restes modestes de l'orfèvrerie anglaise un certain intérêt. Cette originalité du goût britannique n'a disparu qu'au XVIe siècle, avec l'apparition de Hans Holbein en Angleterre.

L'ÉMAILLERIE. — On ne saurait dire que le XVe siècle fut pour l'émaillerie une période de grande production; et pourtant, à cette époque, on voit pratiquer en même temps, ou à tour de rôle, l'émail translucide de basse-taille, l'émail de ronde bosse sur or, l'émail peint et même l'émail cloisonné.

L'émail translucide sur relief, bien qu'il ait été pratiqué dans certains pays, comme en Espagne jusqu'au XVIe siècle, tendit à disparaître avec le gothique flamboyant, alors que l'art nouveau de l'émail peint était au début de son évolution et ne devait atteindre son plein développement que dans la suite. Le XVe siècle est donc pour l'émaillerie une époque de transition dont le rôle principal est d'avoir servi de lien entre les deux sortes d'émaux. Nous sommes loin de pouvoir suivre pas à pas ce développement, car le nombre des œuvres qui relient l'ancienne technique à la nouvelle est très restreint; et il nous est impossible de préciser le pays où les premiers éléments de l'émail peint se dégagèrent de la basse-taille dégénérée. Il semble que ces transformations de la technique se soient accomplies d'une façon assez indépendante dans les différents





pays. Elles furent provoquées par le désir de remplacer le travail noble, mais difficile, de la basse-taille par un procédé plus facile.

En Italie, l'émail translucide sur relief d'argent prédomine encore pendant toute la première moitié du xv[e] siècle; dans ce pays qui est sa véritable patrie, il était devenu plus que partout ailleurs un procédé courant chez tous les orfèvres; le revêtement d'autel de la cathédrale de Teramo par Niccolo Gallucci de Guardiagrele, terminé en 1448, et les parties d'architecture de l'autel en argent du Baptistère de Florence, décorées, même celles de 1480, de plaques d'émail translucide, prouvent combien les orfèvres restaient attachés à cette technique.

Par contre, dans la Haute Italie, on essayait déjà, par une recherche de nouveauté, l'émail peint; mais ces tentatives semblent n'avoir pas dépassé les frontières de la Lombardie et de la Vénétie.

Les monuments italiens de l'époque de transition se divisent en deux groupes, très nettement différenciés par leur matière; le plus ancien n'emploie que l'émail translucide sur argent, le second, l'émail opaque sur cuivre.

La principale œuvre du premier groupe est un médaillon mesurant dix centimètres de diamètre qui faisait partie de la collection de feu le comte Valencia, à Madrid. Une Crucifixion en nacre taillée et ajourée en décore la face; l'intérieur et le revers sont ornés de trois plaques d'émail retraçant la Flagellation, la Descente de Croix, et le Christ au Mont des Oliviers. Les scènes, à nombreux personnages, sont exécutées sans travail préparatoire de basse-taille, dans un style qui rappelle celui de l'école de Mantegna. Les parties des arrière-plans qui ne sont pas décorées de personnages, sont seules recouvertes de lignes entaillées qui ont le double but de renforcer l'effet lumineux du fond d'argent et de faire mieux adhérer l'émail. Le fond est émaillé en bleu, les vêtements en bleu, vert et violet; toutes ces couleurs sont translucides; le dessin proprement dit, le modelé des figures, les plis des vêtements et les nus sont exécutés en blanc opaque estompé comme une grisaille et rehaussés d'or. Il faut sans doute attribuer au même artiste un médaillon moins grand du Hofmuseum de Vienne, dont les deux plaques d'argent représentent la Naissance du Christ et l'Adoration des mages, d'une technique d'émail identique. Ici encore le guillochage du fond rappelle seul l'époque précédente de la basse-taille.

Il faut en rapprocher deux plaques carrées reproduites dans le catalogue de l'Exposition de l'émaillerie au Burlington Club (collection J. E. Tailor). Elles mesurent 11 centimètres de haut, et représentent de nouveau la Nativité, avec l'Adoration des bergers et l'Adoration des mages. Toutefois, il faut noter une différence entre leur technique et celle des morceaux précédents : le fond ne se compose plus de sillons paral-

lèles, mais de dessins en losange ou de lignes gravées se croisant comme celles d'un échiquier, ce qui rappelle encore davantage le procédé autrefois employé pour les fonds des émaux de basse-taille. Ce procédé de gravure et l'emploi de l'argent comme fond prouvent que les émaux peints d'Italie ne sont pas des imitations de ceux de Limoges, mais qu'il s'agit d'un art autochtone né d'une transformation progressive de la technique gothique.

Un autre groupe d'émaux translucides peints de la Haute Italie appartient déjà au xvi[e] siècle et ne doit par conséquent être cité ici que brièvement. Des œuvres mentionnées ci-dessus il faut rapprocher avant tout un « baiser de paix » (Musée du Louvre) qui se compose de deux plaques d'argent émaillées représentant la Naissance du Christ et l'Annonciation.

Dans les baisers de paix beaucoup plus riches de la chapelle de l'Ordre du Saint-Esprit et de la donation Adolphe de Rothschild (Musée du Louvre), l'émail peint n'est plus employé que sur de petites plaques pour décorer le revers et l'encadrement, tandis que la face est ornée de grandes peintures sous verre, de même style. Dans le baiser de paix de l'ancienne collection Stein, qui provient du même atelier, l'émail peint est abandonné; le revers est orné d'émaux translucides employés avec la technique du champlevé.

On peut en conclure que cette peinture sur émail italienne avait déjà pris fin en 1520. La date de ces baisers de paix peut être déterminée d'après une couronne en argent à sept médaillons d'émail analogues, qui a été mentionnée par M. de Laborde. Une inscription nous apprend que la ville de Corcano (Lombardie) fit exécuter cette couronne en 1517. Quant aux auteurs de ces objets, nous ne savons rien d'eux; le nom de Jean Ambroise de Landriano, inscrit sur une grande plaque de cuivre émaillée, représentant la Crucifixion, qui faisait partie de la collection Magniac, ne nous apporte aucun éclaircissement, car nous ignorons s'il désigne l'émailleur; d'ailleurs cette plaque, qui imite des émaux de Limoges, ne fait pas partie du groupe que nous étudions.

Le groupe plus récent d'émaux peints italiens, celui des émaux opaques sur cuivre, est représenté par un nombre d'œuvres plus considérable. Elles ont toutes un fond bleu foncé, sur lequel le dessin est exécuté en blanc, en or, et parfois aussi en brun, avec un pinceau très fin. Comme exemples de ce genre on peut citer : deux baisers de paix de la collection Martin le Roy (Paris), dont l'un représente le Christ au Tombeau, entre Marie et Jean, et l'autre l'Assomption ; deux ciboires recouverts de plaques d'émail, au Kunstgewerbe Museum de Berlin et au Victoria and Albert Museum; dix plaques représentant des scènes de la Passion, du même musée; un baiser de paix (British Museum); enfin quatre plaques de la collection Georges Salting (Londres). Parmi les dernières

se trouve le seul ouvrage reproduisant une scène profane : la Mort d'Achille, qui est transpercé d'une flèche par Pâris, tandis qu'il prie dans le temple d'Apollon, agenouillé devant l'autel.

Ces émaux bleus appartiennent à la fin du xv^e siècle ou au commencement du xvi^e, c'est-à-dire à une époque où la peinture sur émail de Limoges existait déjà. Cependant on ne trouve ici aucune trace de l'influence limousine, ni dans le style du dessin, qui est très italien, ni dans la technique de la peinture.

C'est encore un monument de l'art italien qui fait connaître une troisième sorte d'émaux peints, où le dessin est exécuté uniquement en camaïeu d'or. Nous n'en connaissons qu'un exemple, sur la statuette de bronze représentant Marc Aurèle, qu'une inscription détaillée démontre avoir été exécutée en 1465 par Antonio Filarete pour Piero di Cosimo de Medicis. De petites plaques de cuivre, émaillées de bleu avec ornements dorés, sont incrustées dans le harnais du cheval. La statuette se trouve au Musée des sculptures de Dresde. Les émaux de Filarete sont très modestes, mais ils doivent leur intérêt à la date de leur exécution et surtout à leur peinture dorée; car on retrouve aussi cette dernière sur deux importants monuments de l'émaillerie française : les plaques rondes de Jean Fouquet. Sur l'une d'entre elles se trouve son portrait (Musée du Louvre), sur l'autre la Descente du Saint-Esprit (Kunstgewerbe Museum, à Berlin). Ce sont presque les deux seuls échantillons de la période de transition en France. Sans doute, au point de vue purement technique, on peut dire que les premiers débuts de l'émail peint sont constitués par les feuilles de trèfle qui décorent les costumes du Petit Cheval d'or de 1403. Mais il n'existe point de transition continue entre cet émail d'orfèvre et l'émail peint, véritablement personnel des Pénicaud de Limoges.




Fig. 515. — Émail peint de Jean Fouquet.
(Musée du Louvre.)

La ressemblance entre les camaïeux d'or de Filarete et ceux de

Fouquet a fait croire à Louis Courajod et à M. Marquet de Vasselot que le peintre français fut encouragé dans ses travaux d'émaillerie par l'architecte italien, qu'il fréquenta à Rome. Cette déduction est admissible, mais elle ne s'impose pas; on ne peut prouver que les émaux de Filarete soient plus anciens que ceux de Fouquet; ce dernier peut d'ailleurs avoir été influencé par des émaux flamands qui, comme nous le verrons, sont antérieurs à ceux de Filarete. Il faut remarquer que la peinture d'or très délicate de Fouquet est exécutée sur fond d'émail noir, ce qui n'arrive jamais dans les ouvrages italiens. Cet émail noir s'expliquerait plutôt par une influence flamande, car nous savons qu'au cours du xve siècle un certain atelier flamand exécuta uniquement des émaux à fond noir, sur argent. Sans doute il ne les a pas décorés uniquement en or, mais en grisaille et or; toutefois une technique si parfaite doit être l'aboutissement d'une évolution antérieure.



Phot. K. Bosnjak.

Fig. 516. — « Gobelet aux singes » de l'ancienne collection Médicis. Émail à fond noir sur argent.

L'œuvre principale de cet atelier est le gobelet d'argent, émaillé extérieurement et intérieurement, qui a passé de la collection Thewalt dans celle de M. Pierpont Morgan. On y voit des singes qui jouent dans des rinceaux de feuillages contournés; ils ont volé un colporteur endormi et s'amusent avec son bien. Le style du dessin est évidemment flamand, et l'on sait que le thème du colporteur pillé par des singes apparaît déjà en 1375 sur une fresque du château de Valenciennes. M. Molinier a attribué cette coupe à l'art limousin et a expliqué le style flamand par l'influence d'une gravure néerlandaise. Mais les autres travaux de cet atelier sont du même style; c'est d'abord une cuiller d'argent émaillée à manche niellé (au Musée des arts industriels de Dusseldorf), dont l'intérieur représente un cerf traversant la forêt, monté par une femme sauvage, et dont l'extérieur porte un feuillage semblable à celui du « Gobelet aux singes ». Puis deux plaques rondes (dans une collection anglaise) représentant la Vierge et un saint; une autre (ancienne collection Magniac) où l'on voit la Crucifixion (dans ce dernier morceau, la grisaille est rehaussée de tons opaques apposés en légers glacis); une monstrance de l'Ermitage (Saint-Pétersbourg); enfin un ouvrage perdu du Trésor de la cathédrale de Mayence, que nous connaissons grâce à une reproduction très exacte dans un manuscrit de la Stiftsbibliothek

d'Aschaffenburg; c'est un hanap en cristal de roche, dont le pied, le col et la poignée sont décorés de scènes émaillées montrant des hommes et des femmes sauvages, des cerfs et des singes dans une forêt. La forme de la coupe est spéciale à l'orfèvrerie néerlandaise et allemande.

Quand on constate l'unité de style du groupe entier, il devient impossible de croire à l'hypothèse d'une gravure flamande copiée dans un atelier limousin. La date de la fabrication dément d'ailleurs aussi cette supposition; car les émaux en grisaille ne font leur apparition à Limoges qu'à l'époque de la Renaissance; or le « Gobelet aux singes » fut exécuté avant 1464, comme l'a établi M. A. Warburg.

Il faut rapprocher de ces œuvres flamandes deux paires de coupes à couvercle du Hofmuseum (Vienne), qu'on attribue généralement à l'école bourguignonne. Elles sont à l'intérieur et à l'extérieur en argent guilloché décoré d'émaux translucides bleus et verts. Dans l'une, l'extérieur est décoré de toutes sortes d'animaux : lions, cerfs, chevaux, aigles, vautours et boucs, peints en émail blanc et d'un style analogue à celui du « Gobelet aux singes », sans cependant égaler la finesse du travail flamand. L'autre paire est décorée d'anges portant des écussons et d'autres ornements, si abondants qu'ils ne laissent plus de place à la peinture en grisaille; de plus, l'artiste a inséré des lames de cristal sur la paroi de l'une des coupes. Malgré leur ornementation différente, ces quatre coupes ont certainement une même provenance. Dans toutes, les fonds d'émail translucide sont partout décorés de demi-lunes et d'étoiles en or, ornementation qui rappelle de loin celle de la vaisselle en cuivre émaillé de Venise, postérieure de quelques dizaines d'années. Les émaux translucides sont d'ailleurs ici très différents de l'émail flamand, qui est opaque, plus soigneusement travaillé et plus solide; rien ne nous prouve d'une manière absolue que les quatre coupes de Vienne soient d'origine bourguignonne. Il est certain que l'une d'entre elles fut exécutée pour l'empereur Frédéric III, qui régna de 1440 à 1493; et toutes les armoiries en sont autrichiennes. L'hypothèse la plus vraisemblable est que ces coupes faites pour la cour de Vienne ont été exécutées dans cette ville, et sont, avec une technique inférieure, une imitation de travaux flamands. Nous savons, en effet, que l'orfèvrerie viennoise a employé, jusqu'à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, l'émail translucide sur argent suivant l'ancienne méthode. C'est ce que prouvent deux grandes monstrances, au couvent de Klosterneubourg près de Vienne, dont l'une est certainement postérieure à 1485.

L'orfèvrerie allemande ne fournit pas d'autres spécimens du développement de l'émail peint; mais plus à l'Est, en Hongrie, où des artistes allemands et italiens travaillèrent au xv<sup>e</sup> siècle, on a beaucoup pratiqué un genre spécial, « l'émail filigrané ». Ce décor se compose principalement de tiges ondulées, d'où se détachent des rosettes, exécutées à l'aide

d'un fil soudé qui forme en même temps le dessin et les cloisons des divers émaux. Les couleurs dominantes au xve siècle sont le rouge, le blanc, le vert et le bleu. Parmi les plus anciens monuments hongrois de ce genre se trouvent l'épée d'Électeur du duc Frédéric de Saxe (au Musée historique de Dresde), exécutée à Ofen vers 1425, et le buste reliquaire déjà mentionné de sainte Dorothée, à Breslau. On peut leur rattacher, comme autres pièces du xve siècle : la coupe de Mathias Corvin (à Wienerneustadt), les calices gothiques de Pest, Klosterneubourg et Knittelfeld (en Autriche), celles de la cathédrale de Breslau et du Kunstgewerbe Museum de Berlin.

L'émail filigrané est considéré comme un travail spécialement hongrois; mais il n'est pas d'origine hongroise, car on le retrouve antérieurement, avec la même ornementation de rinceaux et de rosettes, dans l'orfèvrerie italienne, notamment dans les travaux de Niccolo de Guardiagrele, comme le ciboire de l'église San Lucio Atessa et l'autel de Teramo. Les orfèvres siennois usaient aussi du même procédé, et employaient le même dessin à fleurs qui est considéré comme hongrois; la châsse de Francesco d'Antonio, à l'église de l'Osservanza près de Sienne, en est une preuve. L'émail filigrané dut être transplanté en Hongrie à l'époque où l'empereur Sigismond résida à Ofen.

En Espagne, les orfèvres de Barcelone continuèrent d'employer les émaux translucides sur relief d'argent pendant tout le xve siècle et jusqu'au xvie. Ils conservèrent même pendant longtemps une technique que les artistes de Sienne avaient déjà abandonnée au milieu du xive siècle; ils réservèrent et laissèrent en argent les nus, en émaillant seulement les vêtements et le fond. Plusieurs Croix, la plupart marquées au poinçon de Barcelone (collections privées de Madrid, Paris et Londres), se rattachent à cette technique. Elles sont revêtues d'argent repoussé, et sont décorées aux bras et au centre de plaques d'émail. La Croix de la collection Martin le Roy est encore du xive siècle; par contre, celle de l'ancienne collection du comte de Valencia présente tous les caractères du gothique le plus tardif, quoique le style des personnages soit si primitif qu'il rappelle des ouvrages siennois bien antérieurs.

Au même style attardé se rattachent deux plaques d'émail décorant une reliure de la Bibliothèque de Madrid, où les ornements de la reliure en argent dénotent le début du xvie siècle. Le dernier témoin de la longue survivance des émaux translucides sur relief est le baiser de paix de la cathédrale de Valence; il appartient au style Renaissance pleinement développé du milieu du xvie siècle; à la face on voit le Christ enfant assis sur un coussin; il est exécuté en ronde bosse et complètement émaillé; au-dessous se trouve la Nativité, en figures plus petites; au revers, l'Adoration des bergers et des mages, en émail translucide sur très bas relief.

Une série caractéristique pour l'école de Barcelone est celle des reliquaires en forme d'édifices gothiques carrés, reposant sur des pieds élancés d'où se détachent des bras courbés supportant des anges. La collection Stein possédait un exemplaire de ce genre, marqué au poinçon de Barcelone. Il est revêtu de plaques d'émail du style retardataire déjà décrit; un autre reliquaire semblable fait partie de la donation Adolphe de Rothschild (au Musée du Louvre).

L'Espagne est le seul pays d'Europe où l'émail cloisonné sur or ait été pratiqué jusqu'au xv[e] siècle. C'est probablement au caractère conservateur de l'art mauresque qu'est due cette longue survivance d'une technique oubliée partout ailleurs. Les monuments les plus célèbres de cette époque, ornés d'émail cloisonné, sont les épées dites de Boabdil, le dernier roi de Grenade. Ce sont encore des œuvres mauresques.

L'épée du Musée de Cassel et celle de la collection du marquis de Viana se ressemblent beaucoup. Les poignées et les garnitures des fourreaux sont en or, et les fonds filigranés sont garnis de plaques d'émail en forme de croix et d'étoiles, portant des arabesques et des inscriptions arabes en couleurs opaques et transparentes. L'épée appartenant à la collection du marquis de Campo-Tejar est en argent et moins abondamment décorée d'émail.

L'émail cloisonné sur cuivre a été aussi pratiqué en Espagne avec une grande perfection, comme le prouvent les boucles de ceinture de l'ancienne collection Boy et du Musée des Arts industriels de Cologne.

L'orfèvrerie religieuse d'Espagne n'a jamais abandonné cette technique; ainsi le nimbe et le socle d'une statuette d'argent représentant saint Vincent Ferrier, du milieu du xv[e] siècle (collection de M[me] la duchesse de Bailen), sont décorés de plaques d'émail cloisonné analogues à celles des épées de Boabdil. Une autre pièce de la fin de cette époque est la reliure du manuscrit de *Las Partidas* (Bibliothèque nationale de Madrid), exécutée pour les rois catholiques, Ferdinand et Isabelle. Les initiales du couple royal, en émaux cloisonnés sur or, se détachent sur la reliure de velours; elles sont garnies de rinceaux fleuris déjà éloignés de l'ornementation purement mauresque. Les emblèmes des souverains : le faisceau de flèches et le joug, sur fond de rinceaux, forment les fermoirs du volume.

Ainsi la technique qui, en Orient, avait présidé aux débuts de l'orfèvrerie du Moyen Age, se retrouve en Occident au terme de son évolution.

## CHAPITRE XIV

# LES ORIGINES DE L'ART DU MÉDAILLEUR[1]

LE TERME DE MÉDAILLE. — Au Moyen Age, le terme de basse latinité, *medalia*, *medalea*, *medalla*, d'où est venu notre vieux mot français *meaille*, *maille*, le provençal *mezalha*, *mealha*, l'italien *medalha*, *medaglia*, a un double sens. Parfois, il désigne la plus petite des monnaies courantes, le demi-denier ou l'obole, c'est-à-dire la *maille*. Ainsi, par exemple, au milieu du XIII[e] siècle, Charles I[er] d'Anjou, roi de Sicile, ordonne la frappe de deniers carlins et de demi-carlins d'argent, ainsi spécifiés : ... *et cudi facias monetam novam nostram carolensium argenti et medalearum ipsorum que sunt mediformes*[2]. Ces *medaleæ* sont donc de la monnaie courante, des demi-carlins, des mailles. De même, dans une charte de Guy de Colmède, évêque de Cambrai, en 1299, l'évêque, fixant le cours de ses oboles ou demi-deniers au type esterlin, les appelle *medallia argentea*, des mailles d'argent[3].

Un autre sens non moins répandu était donné au latin *medalia*, *medalla*, *medallia*. Il désigne aussi les monnaies très anciennes — généralement romaines, — de tout métal et de toute valeur intrinsèque, qui n'avaient plus cours et que les curieux et les érudits recueillaient comme les témoins d'un âge disparu, soit à cause de leur beauté artistique, soit en raison des effigies qui les ornent ou des renseignements historiques qu'on peut tirer de leurs types et de leurs légendes. Ce sens, admis encore aujourd'hui, est nettement vérifié dès le XIII[e] siècle, en particulier par un passage de la *Chronique du monastère de Padoue*, où il est fait allusion, en 1274, à une trouvaille de pièces d'or anciennes : *thesaurus magnus in medallis auri*

1. Par M. E. Babelon.
2. *Revue numismatique*, 1864, p. 308.
3. Ch. ROBERT, *Numismatique de Cambrai*, p. 317.

*optimi* [1]. Il est évident qu'il s'agit là d'une trouvaille de monnaies d'or romaines.

Mais si le latin *medalia* et l'italien *medaglia* ont le double sens que nous venons de définir, il n'en est pas de même du français *maille* qui resta exclusivement l'appellation générique de la plus petite des monnaies courantes, même au figuré, comme dans l'expression « ni sou ni maille ». On ne l'emploie jamais pour désigner les vieilles monnaies romaines dont on ne s'occupait guère, d'ailleurs, avant la fin du XIVe siècle, au moins en France. Quand se propagea, chez les amateurs français d'objets d'art, le goût de ces pièces de curiosité et de collection, suivant une mode venue d'Italie et dont Pétrarque paraît avoir été l'un des principaux propagateurs, on eut recours, pour nommer ces anciennes monnaies, à l'italien *medaglia* qui devint le français *médaille*, et ce terme, nouveau chez nous, y eut vite droit de cité, avec son sens propre, sans jamais se confondre avec le mot *maille* qui avait pourtant la même origine étymologique.

Effectivement, Philippe de Commynes, le premier auteur qui emploie dans notre langue le mot *médaille*, entend par là les vieilles pièces d'un médaillier et nullement certaines espèces de monnaies en circulation. Dans la partie de ses *Mémoires* rédigée vers 1497, Commynes, parlant des riches collections d'antiquités de Pierre II de Médicis, qui l'émerveillèrent à Florence, dit que ce prince possède : « plusieurs beaux pots d'agate et tant de beaux camayeuls bien taillez que merveilles ... et bien trois mille *médailles* d'or et d'argent, bien la pesanteur de quarante livres ; et je crois bien qu'il n'y avait point autant de belles *médailles* en Italie ».

C'est seulement à la même époque, c'est-à-dire vers la fin du XVe siècle, que nous voyons l'italien *medaglia* et le français *médaille* s'enrichir, à leur tour, d'un sens tout nouveau, dérivé naturellement du précédent. Ces termes sont appliqués aux pièces de tout métal, monétiformes, mais bien nettement distinctes des espèces courantes, que les artistes contemporains fabriquaient, à la demande des particuliers qui les voulaient garder à titre de joyaux précieux et de pièces non destinées à la circulation monétaire. C'est l'acception moderne et actuelle : la médaille est une pièce commémorative ou de curiosité, de piété ou de souvenir, une œuvre d'art monétiforme, ornée souvent d'un portrait, d'une image allégorique ou de fantaisie, d'un emblème, d'une inscription, qui rappellent certains événements ou certaines légendes, les traits ou la mémoire de personnages vivants ou morts ou connus dans l'histoire, dieux, héros, princes ou particuliers. La fabrication de ces objets d'art constitue l'art du médailleur.

En Italie, le mot *medalha*, *medaglia* est usité avec ce sens probablement dès avant le milieu du XVe siècle ; les expéditions de Charles VIII et

1. *Chronicon Palavinum*, dans Muratori, *Antiquitates Italicæ*, éd. de 1741, t. IV, col. 1146.



de Louis XII au delà des Alpes l'importèrent en France et c'est avec cette acception, c'est-à-dire désignant des pièces commémoratives, de fabrication contemporaine et actuelle, que le mot *médaille* figure dans un acte du Consulat de Lyon en 1494, et dans une délibération des échevins de la commune de Vienne en Dauphiné, du 16 février de la même année.

La genèse du mot, telle que nous venons de la déterminer, va contribuer à nous éclairer sur les origines lointaines de la chose. Nous allons constater qu'il exista des médailles, dans le sens moderne, longtemps avant que le mot fût formé; nous verrons, d'autre part, que les deux sens du mot *médaille* dérivent l'un de l'autre et que c'est par imitation des vieilles monnaies romaines, — sur lesquelles on admirait les effigies des empereurs et où les érudits, comme Pétrarque, retrouvaient des types rappelant les principaux épisodes de l'histoire romaine, — que les gens du Moyen Age et de la Renaissance eurent l'idée de fabriquer des pièces analogues, avec l'effigie de personnages contemporains et des types allusifs aux événements du jour ou à des souvenirs personnels. Comment donc et à quelle époque précise naquit cet usage destiné à prendre, à partir de la Renaissance, une si grande extension et à devenir si populaire jusqu'à nos jours?

Les Romains et le haut moyen age. — Si nous laissons de côté quelques séries fort peu nombreuses de pièces spéciales, telles que les médailles talismaniques, les médaillons contorniates, les tessères, — monuments que le Moyen Age ne connut guère, qu'il était incapable d'interpréter et que, dans tous les cas, il ne put avoir l'idée d'imiter, — on peut dire que les Romains ne connurent pas la médaille distincte de la monnaie. Les particuliers, quelle que fût leur situation sociale, les hauts fonctionnaires eux-mêmes ne firent jamais fabriquer de médailles à leur effigie. Ce privilège était réservé aux empereurs et à quelques-uns des membres de la famille impériale, et encore convient-il d'observer que ce sont les monnaies qui, d'ordinaire, se trouvèrent investies par les princes, à la fois du double rôle de médailles commémoratives et de numéraire circulant. La monnaie impériale porte toujours l'effigie d'un empereur, d'une impératrice, d'un césar, et souvent un type de revers allusif à un fait contemporain, glorieux pour l'État ou pour le souverain, avec une légende explicative. Exceptionnellement, lorsqu'il se produisait un événement considérable ou auquel l'empereur attachait une importance plus grande, on frappait des pièces de souvenir qui, par leurs types, leurs légendes, leur aspect général n'étaient, le plus ordinairement, que des monnaies de plus grandes dimensions, c'est-à-dire d'un module et d'un poids supérieurs à ceux de l'unité normale. Ces monnaies agrandies étaient ornées de types analogues à ceux des pièces ordinaires ou seulement un peu plus com-

pliqués dans les détails des scènes reproduites ou dans les légendes explicatives, et les Romains les comprenaient si bien dans le numéraire courant qu'ils n'avaient pas de noms spéciaux pour les désigner. Ils les appelaient, suivant leurs dimensions et leurs poids, des monnaies doubles, triples, quadruples, centuples, etc. (*biniones*, *terniones*, *quaterniones*, *formæ centenariæ*, *formæ bilibres*).

Frappées dans les ateliers monétaires, par les mêmes ouvriers et les mêmes procédés que la monnaie, ces grandes pièces, si rares et si recherchées de nos jours par les collectionneurs qui les désignent sous le nom factice et moderne de *médaillons*, étaient destinées, la plupart du temps, aux largesses impériales; ceux qui en étaient gratifiés les portaient suspendues à des colliers, comme nos médailles de dévotion. Aussi sont-elles parfois entourées de cercles d'orfèvrerie ouvragée, munies de bélières, ou souvent simplement percées de trous de suspension. Nous ne saurions mieux les comparer qu'à nos pièces d'or de 100 francs, en admettant que celles-ci fussent capricieusement serties dans une monture d'orfèvrerie.

Les Byzantins perpétuèrent cet usage, et, sans insister sur l'antiquité, nous rappellerons les énormes médaillons d'or, du poids d'une livre, que, suivant Grégoire de Tours, le roi franc Chilpéric avait reçus en cadeau de l'empereur de Constantinople et qu'il montrait si orgueilleusement à l'historien qui nous le rapporte.

Il semble que les Francs mérovingiens aient essayé de perpétuer la tradition de ces monnaies-médailles, car nous possédons une pièce d'or de ce genre que fit frapper le roi Dagobert, dans l'atelier monétaire de Limoges. C'est une grande monnaie qui a, au droit, une effigie barbare, rappelant le buste impérial, et, au revers, une croix entourée de la légende : *Domnus Dagobertus, rex Francorum*. Ce curieux bijou est entouré d'un triple cercle de perles d'or, qui témoigne de son emploi comme médaille décorative et non plus comme monnaie. D'autres monnaies mérovingiennes sont percées d'un trou ou munies d'une bélière soudée après coup, particularités qui ne laissent aucun doute sur l'usage décoratif auquel ces pièces furent appliquées. A cause du type du revers, qui est généralement une croix ou un autre emblème chrétien, on les utilisa le plus souvent comme médailles de dévotion, suivant une coutume qui remontait elle-même jusqu'à l'époque constantinienne, ainsi que nous l'apprend un épisode de la Vie de sainte Geneviève. Le port de semblables médailles-monnaies s'est perpétué à travers tout le Moyen Age.

Quelques belles pièces d'or de l'époque carolingienne, d'un poids et d'un module exceptionnels, attestent, comme le bijou du roi Dagobert, le ressouvenir des grands médaillons commémoratifs et honorifiques des Romains : ce sont des doubles sous, à la légende *Munus divinum*, qui pèsent plus de 7 grammes. Le métal, l'absence du nom d'atelier, cette légende

insolite, l'effigie impériale, tout dans ces pièces tend à démontrer qu'elles furent frappées à l'occasion d'un événement considérable dont on voulut consacrer le souvenir et qu'elles furent, sans doute, offertes en cadeau. Dans les derniers temps carolingiens, on en fabriqua des imitations en or altéré, même en plomb doré, avec des légendes barbares, indéchiffrables : là encore, dans ces grossières médailles monétiformes, il faut reconnaître la persistance de la tradition romaine.

Ce même caractère de monnaie-médaille ne saurait être méconnu plus tard encore dans les remarquables et si insolites pièces d'or appelées *augustales*, que l'empereur Frédéric II (1198-1250) fit frapper vers 1231, probablement à Amalfi, à l'imitation des anciens *aurei* romains. Ces pièces ont, au droit, le buste impérial drapé et, au revers, un aigle éployé. On a peine à croire, — étant donnés l'originalité du style et le relief accentué des types, leur sporadique apparition au milieu des suites monétaires du XIIIe siècle, dont la technique et le caractère gothique sont si différents, — que Frédéric II n'ait voulu qu'émettre un denier d'or nouveau, sans songer à le revêtir du caractère que nous avons reconnu à la monnaie-médaille romaine et qui, dans les temps modernes, a encore été celui des *Denkmünzen* de la Suisse et de l'Allemagne, comme il fut, à la fin du Moyen Age, celui des *oselles* de Venise, c'est-à-dire des monnaies de circonstance, plus grandes et plus fortes que le numéraire ordinaire et portant des types commémoratifs tout différents des types usuels.

Ainsi, la tradition romaine de la monnaie-médaille n'est pas tout à fait oubliée au Moyen Age. Elle réapparaît de loin en loin, comme un souvenir qu'on revivifie, lorsque des circonstances exceptionnelles permettent à des princes ambitieux de se croire les héritiers et les dignes successeurs des empereurs dont les effigies monétaires pouvaient encore être placées sous leurs yeux. Mais il y a loin, — il est à peine besoin d'insister sur ce point, — de ces monnaies-médailles à la médaille moderne telle que nous l'avons définie, telle que les temps contemporains en voient la propagation et l'épanouissement. Cette nouveauté, c'est encore l'antiquité, sans aucun doute, qui en fournit les premiers modèles et qui l'inspire, mais elle s'en affranchit par un côté essentiel et qui devait être le principe de son développement artistique et de l'infinie variété de ses manifestations : c'est que la médaille cesse totalement d'avoir le caractère monétaire. Ce divorce entre la monnaie et la médaille qui, dans les termes, n'apparaît qu'à la fin du XVe siècle, comme nous l'avons constaté, se produit dans les monuments et les faits dès avant les dernières années du XIVe.

LES MÉDAILLES DES SEIGNEURS DE CARRARE. — A la fin du XIVe siècle, rompant brusquement avec la tradition tant de fois séculaire dont nous venons d'esquisser l'évolution, voici que des artistes ont, soudain, l'idée

de remonter d'un bond le cours des âges et de fabriquer des pièces analogues, par leur aspect extérieur, aux plus grandes monnaies du premier siècle de l'empire romain; et ces pièces, sans nom encore, sont telles par leur forme, leurs types, leur relief, leur dimension, leur fabrique, qu'elles ne sauraient prendre place dans les suites monétaires. Elles ne sont plus, en quoi que ce soit, des monnaies contemporaines agrandies; ce n'est pas nécessairement l'autorité officielle qui en décrète l'émission pour servir au commerce public. Ce sont des pièces de plaisir, décorées de types commémoratifs, fabriquées suivant le caprice d'un prince, d'un grand seigneur ou même d'un artiste, et elles ne relèvent en rien des pouvoirs publics : ni les Romains ni le Moyen Age avant la fin du XIV^e^ siècle n'ont connu ce genre de monuments monétiformes.

Cette révolution dans l'art se produit d'abord en Italie. La première médaille italienne conçue d'après ces principes nouveaux est à l'effigie de Francesco II Novello ou *Junior*, seigneur de Carrare et de Padoue. Elle a été exécutée, ainsi que nous l'apprend sa légende, pour célébrer la reprise de Padoue par ce prince, le 15 juin 1390. Il est manifeste que l'artiste qui a modelé le buste de François II s'est inspiré des monnaies du Haut-Empire romain. On a même cru, mais sans raison, comme nous le dirons tout à l'heure, pouvoir préciser en disant qu'il avait copié un grand bronze de Vitellius. François II Novello est représenté dans l'attitude des empereurs romains sur leurs monnaies. Ses traits qui, effectivement, rappellent un peu ceux de Vitellius, sont rendus avec une finesse et une sincérité d'expression qui attestent, quoi qu'en aient dit certains critiques, que l'artiste s'est, avant tout, préoccupé de la ressemblance. Ce n'est pas un pastiche romain; c'est un portrait sincère qu'il a voulu faire et qu'il a exécuté avec une étonnante habileté; Francesco, né en 1359, avait trente et un ans lorsque fut exécutée la médaille; autour de cette remarquable image est gravée cette légende en lettres gothiques :




Fig. 517. — Francesco II Novello, de Carrare.

:EFIGIES·DNI·FRANCISCI·IUNIORIS·D'CARARIA·PAD'
(*Effigies domini Francisci Junioris, de Cararià* (et) *Paduà*).

L'inscription du revers n'est pas moins explicite :

·1390:DIE·19·IVNII:RECVPERAVIT:PADVAM·ECETA
(1390, *die decimo nono Junii recuperavit Paduam, et cætera*).

Le type est une sorte d'écusson aux contours festonnés, portant un chariot à quatre roues qui fait allusion au nom de Carrare : ce sont des armes parlantes.

Une autre médaille fut exécutée à la même époque et dans les mêmes circonstances par ordre de François II Novello, au nom et à l'effigie de son père François Ier. Au droit : FRANCISCI·DE·CARRARIA, autour du buste du prince de profil à gauche, une draperie nouée sur l'épaule, comme le paludamentum des empereurs romains. La légende du revers est pareille à celle de la médaille de François II. Le type est le char carrarais dans une couronne de tulipes; dans le champ, les lettres F R.




Fig. 518. — Francesco I de Carrare.

On retrouve dans cette pièce créée par le fils en l'honneur de son père, toutes les qualités de style et de finesse d'expression que nous avons indiquées dans la médaille du fils : c'est sûrement l'œuvre du même artiste, et non moins que dans la première médaille nous avons affaire à un portrait d'une vérité d'accent qui surprend. Comparez les deux effigies, l'une et l'autre imberbe; elles sont bien personnelles et individualisées, tout en conservant l'air de famille qui convient aux traits du père et du fils; mais dans l'effigie du père, il n'y a plus le moindre rapport de physionomie avec les médailles romaines de Vitellius, ainsi qu'on l'a prétendu pour le fils.

Les deux pièces que nous venons de décrire sont en argent. On connaît une troisième médaille, — celle-ci en bronze, — qui ne porte pas d'effigie, mais seulement, sur une face, le chariot carrarais à quatre roues que nous avons rencontré sur les pièces précédentes, et sur l'autre face, un écusson accosté des lettres F F et surmonté d'un casque héraldique ailé. Les légendes sont ici : Au droit : † FRANCISCVS. D. CARARIA; Au revers : † SEPTIMVS. DVX. PADVE.




Fig. 519. — François II Novello, de Carrare.

Ainsi, François II de Carrare se pare du titre de septième duc de Padoue, après avoir repris cette ville en 1390. Particularité curieuse et qui mérite d'être signalée : l'exemplaire unique de cette médaille fut retrouvé naguère dans les fondations d'une église des environs de Padoue, où il avait été

placé dans une tirelire, lors de la pose de la première pierre de cet édifice, à titre de pièce commémorative.

Il serait superflu de reprendre ici les discussions prolongées auxquelles les deux premières médailles dont nous venons de parler ont donné lieu. Longtemps on les prit pour des pièces de restitution fabriquées bien plus tard, au xvi<sup>e</sup> siècle. Le premier, Julius Friedlaender soutint, dès 1868, que les médailles des seigneurs de Carrare remontaient bien à la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, comme les princes dont elles portent les noms et la date[1]. Cette opinion rencontra des incrédules, au premier rang desquels s'enrôlèrent Eugène Müntz et Alfred Armand.

Pour expliquer dans quelle mesure le scepticisme de Müntz et d'Armand pouvait paraître fondé, il convient d'observer d'abord que Friedlaender, en soutenant sa thèse, n'a pas bien fait la distinction nécessaire à établir entre les pièces originales et les pièces de restitution postérieures; il a confondu celles-ci avec les premières. Expliquons-nous : dès le xv<sup>e</sup> siècle et surtout au xvi<sup>e</sup>, temps où, comme chez bien des amateurs de nos jours, sévissait l'engouement pour *la série*, divers artistes, dans le but de satisfaire cette passion, ont exécuté de nombreuses médailles de restitution, copié ou surmoulé à satiété d'anciennes pièces, inventé même des portraits en médailles de personnages imaginaires, de rois de la Fable ou de patriarches bibliques, ou bien de personnages historiques morts depuis longtemps. C'est ainsi que nous possédons les portraits prétendus, en médailles restituées, de toute la lignée des ancêtres de François I<sup>er</sup> de Carrare, depuis Jacopo I da Carrara, mort en 1324. Mais ces portraits imaginaires n'empêchent pas que des médailles de François I<sup>er</sup> et de François II aient été réellement exécutées de leur temps. Elles furent les prototypes des imitations et des pastiches qui en furent faits ultérieurement et qu'il faut bien se garder de confondre avec elles.

En effet, nous constaterons tout à l'heure qu'elles furent connues en France dès avant 1402, c'est-à-dire quelques années seulement après leur exécution en Italie, et cette constatation coupe court à toute discussion chronologique, dans ce sens que tels ou tels exemplaires peuvent bien être, — cela va de soi, — des restitutions des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, mais il est avéré que les exemplaires originaux, c'est-à-dire les prototypes de toutes les restitutions postérieures, ont bien été fabriqués dès la fin du xiv<sup>e</sup> siècle.

La seule question qu'on doive désormais se poser, au point de vue chronologique, est celle-ci : Ces médailles de 1390 sont-elles bien réelle-

1. Dans le *Periodico di numismatica e sphragistica per la storia d'Italia*, de Carlo Strozzi, 1<sup>er</sup> fascicule, 1868 (*Quali sono le prime medaglie del medio ævo?*).



ment les plus anciennes de la Renaissance italienne? On s'étonne à bon droit, avec Eugène Müntz, que les petits seigneurs de Carrare et de Padoue aient devancé les grands foyers d'art, tels que Florence, Milan ou Venise, dans l'imitation des modèles antiques. Toutefois, il ne faut pas oublier que les princes carrarais se montrèrent particulièrement curieux de l'antiquité, qu'ils attirèrent à leur cour Pétrarque, grand collectionneur de monnaies romaines; enfin que leur orgueil et leur faste naissant provoquèrent la jalousie de leurs puissants voisins. Florence, Milan, Venise se coalisèrent pour ruiner et détruire les seigneurs carrarais et padouans. François I^er^, qui était devenu maître de Padoue dès 1355, vaincu par les Vénitiens et les Milanais, fut enfermé en 1388 dans le château de Como où il mourut en 1393. Quant à François II, il réussit bien à reprendre Padoue, comme le disent ses médailles, le 19 juin 1390; mais deux ans plus tard, Jean Galéas Visconti s'étant ligué contre lui avec les Vénitiens, il succomba. Fait prisonnier, il fut traîné à Venise, où le Conseil des Dix le fit étrangler avec ses fils, en 1405.

Il ne serait pourtant pas surprenant, convenons-en, qu'on découvre soit quelque médaille italienne antérieure à celles de 1390, soit quelque document d'archives qui en fasse mention. Qui sait si l'on n'établira pas, quelque jour, que Pétrarque († 1374), qui envoyait avec tant d'enthousiasme des monnaies à effigies romaines, à l'empereur Charles IV à Mantoue, pour l'engager à en faire exécuter de semblables, — qui sait, dis-je, si l'on ne parviendra pas à établir que Pétrarque fut le promoteur de cet art nouveau?

Quoi qu'il en soit, les médailles de François II Novello, en 1390, sont bien les plus anciennes médailles italiennes que l'on ait signalées jusqu'ici, et de leur temps même, — il est utile de le remarquer, — ces médailles paraissaient une nouveauté bien extraordinaire, puisque leur réputation parvint en France et que, dès la fin du XIV^e^ siècle, le duc Jean de Berry voulut en posséder une reproduction : ce fait important nous amène directement à l'origine de la médaille en France, origine qui a ses antécédents en Italie, comme le terme même de *médaille*, ainsi que nous l'avons précédemment démontré.

Les Inventaires de Jean, duc de Berry. Médailles italiennes. — Dans les précieux inventaires des richesses artistiques du duc de Berry, frère du roi Charles V, parmi lesquels le plus ancien est daté de 1401-1402, M. Jules Guiffrey, leur savant éditeur, a relevé la mention suivante : « 560. Une empraincte de plomb, où est le visaige de François de Carrare en un costé, et en l'autre, la marque de Pade (Padoue)[1] ».

1. J. Guiffrey, *Revue numismatique*, 1891, p. 21; *Inventaires de Jean, duc de Berry*, t. I,

Ainsi, on n'en saurait douter, dès avant 1402, le duc Jean de Berry, le grand Mécène français de la fin du XIVe siècle, avait dans sa collection une réplique en plomb d'une des médailles exécutées à Padoue en 1390. Cette constatation est fondamentale, car elle prouve non seulement qu'il y eut des médailles de François de Carrare dès l'année 1390 qui est inscrite à la suite de leur légende, comme nous l'avons vu, et que par conséquent nous avons pu légitimement affirmer, avec MM. Friedlaender et Guiffrey, que les plus anciennes de ces pièces n'étaient nullement des restitutions des XVe-XVIe siècles, mais elle nous montre le goût de la médaille artistique commémorative, de la médaille à portrait, — bien nettement distincte de la monnaie, — s'introduisant en France, à la mode italienne, dès la fin du XIVe siècle.

Pour préciser ce point essentiel, ouvrons encore les *Inventaires* du duc de Berry.

La médaille à l'effigie de François de Carrare n'était pas la seule que possédât l'opulent prince français. On relève, en effet, dans son Inventaire de 1402, les mentions suivantes :

« 195. Un grant denier d'or bien pesant, ouquel est contrefait au vif le visaige de Julius César, garni entour de IIII saphirs et VIII perles, pendant à une chaienne ployant où il a deux perles.... ».

D'après cette description, il est permis de soupçonner que ce *denier d'or*, qui ne nous est pas parvenu, n'était nullement une restitution médiévale. C'était bien plutôt un *aureus* romain à l'effigie de Jules César, comme les monnaies romaines envoyées par Pétrarque à l'empereur Charles IV et provenant d'une trouvaille; un orfèvre de la fin du XIVe siècle l'aura enchâssé dans une riche monture, suivant une mode que nous avons signalée tout à l'heure comme remontant jusqu'aux Romains. Cette conjecture est autorisée par la qualification de « denier d'or bien pesant », donnée à cette pièce, tandis que celles qui vont suivre et qui, elles, sont bien des restitutions exécutées par des orfèvres du Moyen Age, portent uniformément dans l'Inventaire la qualification de « joyaux d'or », le terme de *médaille* n'existant pas encore, comme nous l'avons démontré, dans le sens de pièce commémorative sans caractère monétaire.

« 197. Un petit joyau d'or roont, où est d'un costé le visaige de Thibère de haulte taille, et y a escript : *Thiberius Cesar Augustus imperii nostri anno XVI°*, garni entour de III balaiz, III saphirs à jour et de VI perles; et de l'autre costé dudit joyau a un ymaige de femme, de haulte taille, où il est escript : *Phaustina anno ab Urbe condita DCCLXXXII*; garni entour de grenaz et d'esmeraudes.... ».

p. 153. Le premier inventaire, commencé par Guillaume de Ruilly, le 2 décembre 1401, a été achevé seulement au commencement de 1403. La même mention figure dans les Inventaires, rédigés en 1414 et 1416, ce dernier, après la mort du prince.

Ici, nous sommes certains qu'il s'agit, dans ce « joyau d'or », d'une médaille fabriquée par un artiste du Moyen Age copiant ou, plus exactement, imitant l'antique. En effet, il n'a pu exister de monnaie romaine de Tibère qui réponde à la description si précise donnée par l'Inventaire; tous les numismates s'en rendront compte sans hésitation : il serait superflu d'insister sur ce point. Il s'agit donc bien d'une médaille médiévale, pour la fabrication de laquelle l'artiste se sera inspiré, à la fois, d'une monnaie de Tibère pour le droit, d'une monnaie de l'une des deux Faustine, femmes d'Antonin le Pieux et de Marc Aurèle, pour le revers, tout en composant, au pourtour de ces effigies, des inscriptions fantaisistes qui n'ont jamais pu exister sur une monnaie antique.

Pour les mêmes raisons on doit, sans hésiter, reconnaître des médailles de fabrication médiévale dans les numéros suivants du même Inventaire de 1402.

« 198. Un autre joyau d'or roont, où est d'un costé le visaige d'Octovian, de haulte taille, et a escript à l'environ : *Octovianus Cesar Augustus imperii nostri anno XL*; garni entour de III balaiz, III esmeraudes et XVI perles, et au-dessus, a un tableau ouquel a escript : *magnus ab integro seculorum nascitur ordo*; garni d'un balay et une perle; et par dessus ledit tableau a un fermaillet ouquel a XIII perles, VI esmeraudes et IV grenaz; et de l'autre costé dudit joyau a une femme de haulte taille, tenant en une de ses mains une estoille, et en l'autre un fuet, et a escript à l'environ d'icelle part : *Lilia* (pour *Livia*) *anno ab urbe condita DCCL*; garni entour de grenaz et d'esmeraudes.... ».

Une médaille d'Octave ou Auguste, au revers de Livie, avec de semblables légendes et attributs, n'a jamais pu exister dans l'antiquité. Ici encore, nous surprenons à l'œuvre l'artiste du XIVe siècle copiant l'antique en le défigurant. Poursuivons notre enquête, à la suite de M. Guiffrey.

Les médailles-joyaux dont nous venons de signaler l'existence dans les collections du duc de Berry ne nous ont pas été conservées; aucun exemplaire n'en est arrivé jusqu'à nous. Voici, à présent, des mentions portant sur des médailles qui nous sont parvenues en original ou par des copies voisines des originaux :

« 199. Un autre joyau d'or roont, de haulte taille, ouquel est contrefait d'un des costez Constantin à cheval, et a escript à l'environ : *Constantinus in Christo Deo fidelis imperator et moderator Romanorum et semper Augustus*; et de l'autre costé a deux femmes, et ou milieu d'icelles une fontaine où il a un arbre, et dedans ledit arbre une croix, et a escript à l'environ : *Mihi absit gloriari nisi in cruce Domini nostri Jhesu Christi*. Et est ledit joyau garni entour de deux balaiz, deux saphirs et de vint grosses perles tout à jour; et pend à une chaiennete d'or.... »

Cette médaille de Constantin n'est pas, comme les précédentes,

imitée de l'antique : elle est inventée complètement, types et légendes, face et revers, par l'artiste du Moyen Age. Nous y reviendrons tout à l'heure, car un exemplaire original a échappé à la destruction.

« 200. Un autre joyau d'or roont, de haulte taille, où il a, d'un costez, la figure d'un empereur appelé Eracle, en un croissant, et son tiltre escript en grec, exposé en françois en ceste manière : *Eracle en Jhesu Crist Dieu, féal empereur et modérateur des Romains, victeur et triumphateur toujours Auguste*; et de ce mesmes costé a escript en latin : *Illumina vultum-tuum Deus*; *super tenebras nostras militabor in gentibus*; et de l'autre est la figure dudit empereur tenant une croix, assis en un char à trois chevaux et dessus sa teste, a plusieurs lampes, et ou milieu du cercle où sont les dictes lampes, a escript en grec exposé en françois ce qui s'ensuit : *Gloire soit es cieulx à Jhesu Crist Dieu qui a rompu les portes d'enfer et rachatée la croix saincte, imperant Eracle.* Et est ledit joyau garni entour de quatre saphirs et quatre grosses perles et pend à une chaiennete d'or engoulée de deux testes de serpent. »




FIG. 520. — Médaille de Constantin le Grand (face).

Comme la précédente, cette médaille est une création médiévale; le texte de sa description suffirait à le prouver, mais l'examen de l'original qui nous est possible, en confirmant cette induction, va nous permettre de présenter d'intéressantes remarques.

On reconnaîtra sans peine la médaille d'or de Constantin (n° 199 de l'Inventaire) dans la grande pièce d'argent suivante :

+ CONSTANTINVS · IN XPO · DEO · FIDELIS · IMPERATOR ·
ET · MODERATOR · ROMANORVM · ET · SEMPER · AVGVSTVS ·

L'empereur Constantin, s'avançant à cheval au pas; il a une longue barbe et une haute couronne de feuilles lancéolées; la croix est sur sa

poitrine et il est vêtu d'un long et ample manteau dont les plis recouvrent ses jambes et ses pieds. Sous le cheval, on lit le chiffre 234.

℟. ·:+ MIHI : ABSIT : GLORIARI :· ·: NISI : IN : CRVCE :·
·: DOMINI : NOSTRI : IHV : XPI :·

La scène qu'entoure cette légende est une allégorie mystique se rapportant à l'Exaltation de la Croix transformée en source vivifiante entre deux femmes qui représentent sans doute la Foi et l'Espérance, suivant l'explication de Scaliger. Dans le champ, le chiffre 235, qui fait suite au chiffre 234 de l'autre face, n'est sans doute qu'un numéro d'ordre se référant à la fabrication de la médaille.



Fig. 520 *bis*. — Médaille de Constantin le Grand (revers).

La médaille d'or d'Éracle ou Héraclius (nº 200 de l'Inventaire) est non moins aisément reconnaissable dans le remarquable monument d'argent reproduit ci-dessous (fig. 521 et 521 *bis*).

Au droit, le buste de l'empereur Héraclius (616-641) avec une longue barbe qu'il caresse de ses deux mains; il est coiffé d'une tiare enrichie de pierreries, de feuilles lancéolées, et de fleurs de lis formant couronne; supportant le buste impérial, un grand croissant sur lequel on lit l'inscription : SVPER TENEBRAS NOSTRAS MILITABOR IN GENTIBVS. Dans le champ, devant la bouche d'Héraclius, on lit : · ILLVMINA · VULTVM TVVM · DEVS et l'on voit une gerbe de rayons qui sont projetés du ciel sur le visage de l'empereur. Derrière sa tête, ΑΠΟΛΙΝΙC. Enfin, en légende circulaire, une longue inscription grecque :

+ ΗΡΑΚΛΕΙΟC + EN + ΧΩ + ΤΩ ΘΩ + ΠΙCΤΟΟ + + ΒΑCΙ + ΚΑΙ + ΑVΤΟ +

ΡΩ + ΝΙΚΙΤCΗ + ΚΑΙ + ΑΘΛΟΘΕΤΗC + ΑΕΙ + ΑVΓΟVCΤΟC.

Au revers, l'empereur est assis dans un char attelé de trois chevaux

qui s'avancent au pas, dirigés par un personnage qui se tient debout à côté d'eux; Héraclius tient une croix de la main droite et le char est surmonté d'une sorte de dais dont les draperies sont écartées de chaque côté



Fig. 521. — Médaille d'Héraclius (face).

de l'empereur; au-dessus, une rangée de quatre lampes et l'inscription :

ΔΟΞΑ · ΕΝ · ΥΨΙCΤΙC · ΧΩ · ΤΟ
ΘΩ · ΟΤΙ · ΔΙΕΡΡΙΞΕ · CΙΔΙ
ΡΑC ΠΙΛΑC · ΚΑΙ · ΕΛΕΥΘΕ
ΡΩCΕ + ΑΓΙΑΝ · ΒΑCΙ · ΗΡ
ΑΚΛΕ.

En légende circulaire, on lit :

+ SVPER · ASPIDEM + ET + BASILISCVM + AMBVLAVIT + ET + CONCVLCAVIT + LEONEM + ET + DRACONEM +.

Tout le monde a reconnu dans le type de cette médaille l'empereur byzantin Héraclius rapportant triomphalement le bois de la vraie Croix

et la restituant à l'église de Jérusalem d'où le roi de Perse Chosroès II l'avait enlevée. La médaille de Constantin et celle d'Héraclius se font en quelque sorte pendant et l'on ne peut douter qu'elles furent exécutées



FIG. 521 *bis*. — Médaille d'Héraclius (revers).

pour célébrer l'Exaltation de la Sainte Croix, puisque l'une se rapporte à l'Invention de la Croix par sainte Hélène, sous Constantin, l'autre à la délivrance de la précieuse relique par Héraclius[1].

Les curieux monuments dont nous venons de relever la description dans les Inventaires du duc de Berry provoquent diverses questions parmi lesquelles nous insisterons de préférence sur celles qui se rapportent à l'histoire de l'art.

D'abord, ces médailles, exécutées à la fin du XIVe siècle et possédées par un prince français, sont-elles de travail français? Certainement non; car, à la suite de la description de plusieurs d'entre elles, les Inventaires nous informent que le duc de Berry les acheta à des marchands italiens, l'un Michiel de Paxi, et l'autre Antoine Manchin, de Florence, tous deux

1. Cette médaille d'Héraclius est déjà reproduite en 1594, dans le traité de Juste Lipse, *de Cruce*; les deux médailles d'Héraclius et de Constantin figurent dans la dissertation sur les monnaies du Bas-Empire de Du Cange, insérée à la suite de son *Glossaire*.

fixés à Paris[1]. Il est donc infiniment probable que ces médailles furent fabriquées en Italie, comme celles de Francesco Novello de Carrare, et qu'elles furent apportées en France par les marchands italiens nommés dans l'Inventaire, et qui étaient les pourvoyeurs artistiques du prince.

L'opinion de M. de Schlosser, qui a voulu considérer ces médailles comme d'origine flamande, est sans fondement. Il faut récuser aussi l'opinion de ceux qui voudraient faire de la médaille d'Héraclius un monument d'origine byzantine, sous prétexte que cette pièce a plusieurs de ses légendes en grec. Rien dans le style, les types ou la technique des œuvres d'art de Byzance ne peut être invoqué comme ayant inspiré l'artiste inconnu à qui l'on doit cette médaille, et l'histoire des copistes de manuscrits grecs, en particulier, est là pour attester qu'une inscription grecque a pu fort bien être copiée sur une médaille en Italie sans qu'on fût obligé de faire intervenir un graveur de Byzance. Au surplus, il est aisé de constater que la médaille d'Héraclius et celle de Constantin où l'on sent déjà l'italianisme pénétrant et absorbant le gothique, sont des œuvres d'un même artiste et procèdent de la même inspiration : comparez, sous ce point de vue, le costume de Constantin à cheval avec le costume d'Héraclius dans son char. Or, si les deux médailles ont été exécutées par le même médailleur, celui-ci ne saurait être byzantin : la médaille de Constantin ayant des légendes exclusivement latines ne saurait venir de Byzance. Pour toutes ces raisons et en considération de ces rapprochements, nous devons tenir toutes les médailles décrites dans l'Inventaire du duc Jean de Berry, dont nous avons parlé jusqu'ici, comme étant italiennes d'origine et de fabrication.

Mais si ces médailles ne sont pas de travail français, il nous est possible de signaler l'influence que ces pièces exercèrent sur l'art français dès le temps même du duc Jean de Berry. Ce prince les fit copier et imiter par les artistes à sa solde dans les miniatures de ses plus beaux manuscrits. Le char d'Héraclius, en particulier, est aisément reconnaissable dans plusieurs de ces miniatures et sur ce point spécial, M. Paul Durrieu a fait les remarques suivantes :

« C'est d'après le char d'Héraclius du médaillon, que Pol de Limbourg et ses collaborateurs ont imaginé le char du Soleil parcourant les signes du zodiaque, dans le calendrier des *Très riches Heures* de Chantilly. Ils ont surtout absolument copié ce char dans une miniature d'un autre livre d'Heures du prince, *les Belles Heures* appartenant à M. le baron

1. Ce Michiel de Pasti ou mieux *de Pazzi* était peut-être de la même famille que le célèbre médailleur, peintre et architecte italien du milieu du XV[e] siècle, Matteo de' Pasti, de Vérone (A. Armand, *Les médailleurs italiens*, t. I, p. 17). Quant à Antoine Manchin, qui fait le voyage de Paris à Bourges, pour apporter des médailles au duc de Berry, son nom italien devait être Antonio Mancini.



Edmond de Rothschild, pour représenter précisément le même sujet d'Héraclius rapportant la Vraie Croix. Le char d'Héraclius dérivé du médaillon est donc un motif typique, très en faveur dans l'entourage et au temps du duc de Berry. » Or, ce motif, M. Durrieu a encore constaté que Jean Fouquet, à son tour, l'utilisa dans la miniature du livre IX des *Antiquités judaïques* de Josèphe qui représente le roi d'Assyrie Salmanazar emmenant en captivité les dix tribus d'Israël : « Sur cette page, la disposition du char de Salmanazar, la place du monarque assis sur le siège, la forme du véhicule, l'arrangement des tentures, l'attelage des chevaux et jusqu'à la présence d'un guerrier qui marche à côté du char, tout rappelle absolument la miniature ci-dessus mentionnée des *Belles Heures* du duc de Berry représentant le *Retour d'Héraclius*[1] »

Célèbres dès leur apparition, les deux médailles de Constantin et d'Héraclius furent propagées par le surmoulage, par des copies, des imitations, des altérations, dans le détail desquelles nous ne saurions entrer ici. La plupart de ces pièces ont disparu, mais celles qui nous sont parvenues et les images qu'en ont données les anciens auteurs permettent de curieuses et utiles comparaisons qui nous édifient sur le sans-gêne avec lequel des artistes des XVe et XVIe siècles étaient capables de modifier leurs modèles et d'en fournir, en quelque sorte, des éditions successives avec des variantes inattendues aussi bien dans les scènes figurées que dans les légendes explicatives[2].

MÉDAILLES DE TRAVAIL FRANÇAIS. MICHELET SAULMON. — Le duc de Berry, qui, dès 1401, avait, dans sa collection de curiosités et d'objets d'art, une reproduction en plomb de la médaille de François de Carrare, un *aureus* antique de Jules César et des médailles modernes d'Auguste, de Constantin et d'Héraclius qu'il faisait copier par des miniaturistes, ne devait pas tarder à demander aux artistes qu'il entretenait à sa cour de Bourges, de lui fabriquer des médailles analogues à celles qui lui étaient venues d'Italie ; or, ces pièces nouvelles exécutées sur l'ordre du duc de Berry, à la mode italienne, sans doute, mais par des artistes français, sont bien réellement les premiers essais de médailles françaises qui aient jamais été tentés.

Pour établir l'existence de ces médailles de travail français imitées

1. P. DURRIEU. *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, p. 205 et pl. XXXVII; le même, *Les antiquités judaïques et le peintre Jean Fouquet*, p. 115; cf. H de La Tour, *Bulletin de la Société des antiquaires de France*, séance du 29 juillet 1903, p. 296.

2. Par exemple, sur la médaille d'Héraclius, le mot ΑΠΟΛΙΝΙC est tantôt présent, tantôt absent; il ne figure pas sur l'exemplaire que possédait le duc de Berry, si nous nous en rapportons à la description de l'inventaire. Sur ces curieuses variantes, voyez J. Guiffrey, *Revue numismatique*, 1890, p. 106 et surtout la médaille de la pl. VI; L. Courajod, *L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques*, p. 108.





des médailles italiennes, il suffit de continuer à parcourir les Inventaires du prince. Nous relevons d'abord dans celui de 1402 :

« 201. Un joyau d'or roont, contrefait d'un costé et d'autre à la semblance d'un autre joyau d'or ci-devant rendu en la seconde partie du fueillet précédent, ouquel est Constantin empereur ; lequel joyau mondit Seigneur a fait faire ; et n'y a point de pierrerie. »

Ainsi, voilà une médaille qui n'était qu'une copie de la médaille de Constantin signalée plus haut, et cette copie, c'est le duc de Berry qui la fit exécuter.

« 202. Un autre joyau d'or roont, contrefait de toutes pars à la semblance d'un autre joyau d'or ci-devant rendu en la dernière partie dudit fueillet ouquel est la figure de Eracle empereur ; lequel mondit Seigneur a fait faire, et n'y a point de pierrerie. »

Voilà encore une copie — copie de la médaille italienne d'Héraclius, — qui fut exécutée à la cour du duc Jean de Berry.

On pourrait sans doute se demander si ces pastiches étaient de travail français, ou si le duc de Berry ne les fit pas plutôt exécuter par des artistes italiens venus en France, comme les marchands auxquels furent achetées les pièces originales. Mais un nouvel article, cette fois de l'Inventaire après décès, de 1416, va lever tous les doutes : il est des plus précieux pour l'histoire de l'art français. Le voici :

« 234. Un joyau d'or rond, non garny, ouquel a, en l'un des costez un ymage de Nostre-Dame tenant son Enfant et quatre angelos portant un paveillon sur ledit ymage ; et de l'autre costé, *a un demi ymage fait à la semblance de Monseigneur* tenant en sa main un tableau d'or, pesant 1 marc XV onces. *Lequel joyau Monseigneur acheta de Michelet Saulmon, son paintre* ».

Ainsi, nous avançons graduellement dans la découverte des origines de la médaille française. Le duc de Berry, on le voit, ne se contente plus, comme tout à l'heure, d'acheter des médailles fabriquées en Italie, de faire copier ces médailles par les artistes qu'il entretient à sa cour de Bourges ; il ne se borne plus à faire pasticher des médailles romaines ou byzantines. Le voici qui fait fabriquer une médaille portant, sur une face, l'image de la Vierge ; sur l'autre face, son propre portrait en buste, « un demi-ymage fait à sa semblance ». Nous atteignons ainsi, d'étape en étape, chez le duc de Berry, à la médaille artistique avec portrait, c'est-à-dire, en un mot, à la médaille moderne telle que nous l'avons vue naître en Italie avec François II de Carrare, dès 1390.

Et qui donc exécute pour le duc de Berry cette médaille à son effigie ? Est-ce un artiste italien, un émule de celui qui a exécuté les médailles de François Novello de Carrare ? Non point : l'Inventaire nous le dit formellement : c'est un artiste français, Michelet Saulmon, nom bien français, le peintre officiel du prince. Qu'on ne prétende pas que nous forçons l'in-

terprétation du texte parce que le duc Jean, y est-il mentionné, acheta la médaille à Michelet Saulmon, lequel n'aurait été, dira-t-on peut-être, qu'un simple marchand comme les Italiens Michiel de Paxi et Antoine Manchin. Non! il s'agit d'une médaille à l'effigie du duc, et qu'il a commandée. A qui a-t-il fait la commande, *a son peintre*, et il est naturel qu'il la lui ait payée, autrement dit qu'il l'ait achetée. Et qu'on ne s'étonne pas du titre de *peintre* donné à cet artiste chargé de reproduire sur métal les traits du Mécène de qui il recevait les encouragements. Les artistes de ce temps aussi bien en Italie qu'en France et pendant toute la Renaissance, étaient à la fois peintres, sculpteurs, orfèvres, graveurs, médailleurs. Nous en connaissons des centaines d'exemples. Nous ne rappellerons ici, à ce point de vue spécial, qu'un seul nom, celui d'un des plus habiles et en même temps du plus ancien médailleur connu de la Renaissance italienne, Vittore Pisano ou Pisanello, que nous retrouverons dans un autre chapitre et qui fut à la fois peintre, sculpteur et médailleur, comme notre Michelet Saulmon; il signe ses médailles : *Opus Pisani pictoris*. L'analogie est donc complète, irrécusable.

Mais il y a plus. Nous ne sommes pas entièrement dépourvus de renseignements historiques en ce qui concerne Michelet Saulmon. Des recherches de M. Jules Guiffrey, il résulte qu'il fut effectivement non pas un marchand vulgaire, mais un artiste au service de Jean de Berry et particulièrement en faveur auprès de ce prince. Dans des comptes qui nous sont parvenus, Michelet Saulmon prend le titre de « peintre et varlet de chambre » du duc de Berry. Une fois, il reçoit pour l'exercice de son art, « quatre papiers de fin or battu »; dans d'autres circonstances, le duc lui fait cadeau d'un anneau d'or avec, au chaton, « un camaïeu à une teste de dame », ou bien une pierre de jaspe; on lui paie, une fois, 337 livres 10 sols tournois, une autre fois, 15 livres. On a attribué à Michelet Saulmon une miniature qui représente le duc Jean distribuant des robes aux chanoines de la Sainte-Chapelle de Bourges; on lui a aussi attribué les peintures de cette chapelle du palais. Nous sommes, dans tous les cas, certains que Michelet Saulmon, dont la figure sortira peut-être de la pénombre, un jour, comme celle de Jean Fouquet, fut un artiste dans différents genres, qui travailla longtemps pour le duc de Berry qu'il paraît avoir précédé dans la tombe[1].

N'est-ce pas grand dommage, dirons-nous à présent, que la médaille d'or du duc Jean de Berry, très vraisemblablement exécutée par Michelet Saulmon, ne soit pas parvenue jusqu'à nous? Quel prix n'atteindrait-elle pas dans une vente publique, si, par miracle, elle venait à être retrouvée!

1. Sur Michelet Saulmon, voyez l'importante note de M. Guiffrey, *Inventaires du duc de Berry*, t. II, p. 28, note 3.

C'est dans des cas comme celui-là que se comprend, s'explique et se justifie l'engouement passionné des amateurs au goût intelligent et affiné. Les dates, ici, ont leur éloquence. Les premières médailles italiennes qu'on signale jusqu'ici sont de 1390 : nous n'en connaissons pas les auteurs. Nous constatons qu'on les recherche en France et qu'on les copie dès avant 1402. La mention de la médaille à l'effigie du duc Jean de Berry, exécutée par son peintre Michelet Saulmon, figure dans l'Inventaire du prince, dressé après sa mort, à la fin de l'année 1416, mais elle n'existe pas encore dans les Inventaires antérieurs, rédigés du vivant du duc de Berry et dont le premier remonte à 1402 et le dernier à 1413. Que conclure de là? sinon que ce fut dans les dernières années de sa vie, entre 1413 et 1416, que le duc de Berry fit exécuter sa médaille-portrait par Michelet Saulmon que nous pouvons saluer du titre glorieux de premier médailleur français, vingt ans seulement après les médailles de Francesco Novello, trente ans avant Vittore Pisano.

L'apparition de l'art du médailleur en Italie, dès 1390, et peu après en France, à la cour du duc de Berry, n'a pas lieu de surprendre quand on songe aux merveilles d'art que produisaient alors les orfèvres, les graveurs de sceaux, les graveurs de pierres fines. Sans insister sur ces autres branches voisines de la fabrication des médailles, il est évident que les artistes inconnus auxquels on doit les beaux sceaux en bronze et les splendides gemmes gravées du XIV^e^ siècle, étaient capables d'exécuter des médailles s'ils le jugeaient bon : il suffisait que l'idée leur en vînt, leur fût suggérée par un Pétrarque ou que la commande leur en fût faite par un François de Carrare ou un Jean de Berry. Tous ces arts mineurs, y compris même celui de la miniature, se tenaient, pour ainsi dire, par la main, étaient pratiqués par les mêmes artistes qui étaient à la fois peintres, miniaturistes, graveurs de sceaux et de gemmes, orfèvres et médailleurs. Et si Michelet Saulmon est à la fois miniaturiste et médailleur, quoi d'étonnant, dès lors, que son puissant protecteur ait fait copier par lui et par d'autres artistes, dans les miniatures de ses plus beaux livres, le char triomphal d'Héraclius qu'il venait d'acquérir en « joyau d'or » ?

Michelet Saulmon, que nous avons appelé le premier des médailleurs français, était-il, en tant que médailleur, isolé en France au début du XV^e^ siècle? On a pensé qu'on pouvait lui donner au moins un émule dans la personne d'un artiste du nom de Jacquet de Lyon, dont la date, malheureusement, n'est pas bien déterminée. Sur ce point, nous devons laisser la parole à Natalis Rondot :

« Au commencement du XV^e^ siècle, dit le savant lyonnais, un dorier, — c'est-à-dire un orfèvre — de Lyon, nommé Jacquet, fit *un joyel d'or rond... ouquel est... et d'autre costez le visaige de Monseigneur.* »

C'est, comme on le constate, une mention assez analogue à celle que

nous avons relevée dans l'inventaire du duc de Berry, concernant Michelet Saulmon. Celle-ci se trouve consignée dans un mandement sur parchemin, malheureusement très mutilé et dont la date ne peut être déterminée que par conjecture. Rondot nous retrace ainsi la carrière de cet artiste.

« Jacquet ou Jacquemin de Lyon, maître dorier à Lyon en 1382. Il entra au service de Louis d'Orléans, duc de Touraine, frère de Charles VI, et l'accompagna en Italie. Il grava à Asti en 1387 le grand sceau de gouverneur pour le duc. Il était de retour à Lyon en 1388. Il prenait en 1426, le titre d'*orfèvre de menuiserie du Roy* ».

Les orfèvres de *menuiserie* ou de *menuerie* étaient ceux qui, reconnus d'une habileté particulière, étaient choisis pour exécuter de menus ouvrages d'or ou d'argent, c'est-à-dire les bijoux, pendants d'oreilles, enseignes de chaperons, bagues, médaillons, en un mot, tous les objets délicats que Benvenuto Cellini, un siècle plus tard, appelle encore *il lavoro di minuteria*. Rondot a puisé ses précieux renseignements sur Jacquet aux archives de Lyon ; ils sont malheureusement incomplets en ce qui concerne la médaille exécutée par cet artiste : c'était, nous dit-il, « un médaillon soit du Roi, soit du frère ou d'un des oncles du roi Charles VI ».

La ruine de la France, conséquence de la folie du roi Charles VI et du désastre d'Azincourt, le 25 octobre 1315, arrêtèrent brusquement le magnifique essor artistique que nous venons de voir éclore, et dont les gemmes gravées aussi bien que les quelques médailles que nous venons de citer nous montrent deux aspects originaux. Ce mouvement si intéressant fut, par suite de nos malheurs publics, sans lendemain et sans conséquences. Il n'y a plus rien en France à partir d'Azincourt ; non seulement les artistes, ne trouvant plus de Mécènes, ne travaillent plus, passent à l'étranger, mais les révolutions intérieures et les guerres contre les Anglais détruisent avec sauvagerie les œuvres d'art accumulées. Ce n'est qu'après l'expulsion définitive des Anglais, au milieu du XV^e siècle, que nous assisterons à une nouvelle floraison et que l'art du médailleur renaîtra de ses cendres.

Les Sesto de Venise. — Les numismates savent qu'à partir du gouvernement du doge Andrea Contarini (1368-1382), les matapans de Venise portent en abrégé la signature des artistes qui en ont gravé les coins et que des documents d'archives fournissent des renseignements assez abondants sur ces graveurs de la monnaie vénitienne. On constate par là qu'à la fin du XIV^e siècle, la charge de graveur était occupée par les membres d'une famille d'orfèvres appelée Sesto, lesquels se succédèrent de père en fils dans cet emploi. Le plus ancien que l'on connaisse est Bernardo Sesto. Viennent ensuite ses deux fils, Lorenzo Sesto et Marco

Sesto, qui sont qualifiés dans un document de 1394 : *incisori ai coni dall' argento.* Plus tard, au commencement du xv^e siècle, on trouve dans les mêmes fonctions Giacomo et Alessandro Sesto ; enfin, un autre membre de la même famille, Girolamo Sesto, était déjà mort en 1447. Nous n'avons point à enregistrer ici les autres Sesto graveurs de la monnaie de Venise après le milieu du xv^e siècle.

Plusieurs de ces artistes, dont l'habileté technique peut déjà être appréciée par l'examen des monnaies vénitiennes, ne se contentèrent pas d'appliquer leur talent à la confection de coins dont la nécessaire uniformité ne leur permettait guère de s'écarter du convenu traditionnel. Plus ingénieux que d'autres, poussés sans doute par la curiosité que Pétrarque avait encouragée, ils s'exercèrent à copier des monnaies antiques, à les pasticher, à les imiter ; puis ils osèrent, comme les artistes carrarais ou padouans, fabriquer des médailles modernes avec des sujets de leur invention, inspirés du goût antique. C'est ainsi que nous avons des médailles de restitution d'après l'antique, qui sont signées de Lorenzo Sesto, de Marco Sesto et d'Alessandro Sesto. Ce fut encore le mérite de J. Friedlaender d'avoir attiré l'attention des savants sur ces curieuses pièces, dont les dates, — car deux d'entre elles sont datées, — sont singulièrement éloquentes, ainsi qu'on va le constater par les descriptions suivantes. Voici d'abord une pièce de l'empereur romain Galba signée Lorenzo Sesto, mais sans date :




Fig. 522. — Médaille de Galba par Lorenzo Sesto.




Fig. 523. — Médaille de Domitien (?) par Marco Sesto.

IMP SER GALBA CA. Buste de l'empereur Galba lauré et drapé, à droite.

℞. LAVRENTI SESTO · ME FECIT. Figure allégorique de femme représentant Venise debout de face, tenant l'étendard de saint Marc.

Le droit de cette pièce de cuivre est la copie aisément reconnaissable d'une monnaie romaine de Galba, avec la légende IMP (*erator*) SER-(*gius*) GALBA CA (*esar*). Lorenzo Sesto est signalé, avons-nous dit tout à l'heure, en 1394. Au surplus, voici la preuve que la médaille que nous venons de décrire est de cette époque : c'est une pièce analogue, aussi à l'effigie d'un empereur romain (Galba ou Domitien ?), signée de son frère Marco Sesto et qui porte la date de 1393.

✠ MARCUS · SESTO · ME · FECIT · V. Buste lauré et drapé de l'empereur Galba ou Domitien (?), à gauche.

℟. PAX · TIBI ✠ VENETIA. Figure allégorique de femme représentant Venise debout de face, tenant de la main gauche l'étendard de saint Marc; à ses pieds, la roue de Carrare; dans le champ, la date 1393.

Cette médaille de cuivre, on s'en rendra compte aisément, est des plus intéressantes par sa date, son type de revers et ses légendes. Au droit, nous avons une habile copie d'un grand bronze romain; autour de cette effigie vraiment admirable comme exécution technique, nous lisons une inscription qui donne le nom de l'artiste et la ville où il travaillait : *Marcus Sesto me fecit V(enetia)*. Au revers, à côté de la figure allégorique de Venise, la date 1393. La légende : *Pax tibi, Venetia*, célèbre la paix rendue à Venise; de quelle paix peut-il bien être question? La date de 1393 permet de penser qu'il s'agit de celle qui termina la guerre avec François II de Carrare et de Padoue, fait prisonnier dans les conditions que nous avons relatées tout à l'heure. Cette hypothèse est changée en certitude par cette considération que la figure de Venise domine une roue, qui ne peut être que la roue carraraise, sur laquelle elle plante l'étendard de saint Marc. S'il en est ainsi, n'est-il pas permis d'étayer quelques conjectures sur ces bases solides? Les médailles que nous avons vues plus haut, des princes carrarais étant de 1390, celle-ci étant de 1393, Marco Sesto ou son frère seraient-ils les auteurs des unes et des autres? Les Sesto auraient-ils été d'abord à la solde de François II de Carrare; puis, après les désastres de celui-ci, seraient-ils passé au service de Venise victorieuse?




Fig. 524. — Médaille d'Alexandre Sesto.




Fig. 525. — Androclos et la Justice.

La médaille que nous allons décrire à présent est un peu moins ancienne.

ALESANDER SEXSTO INTAIATOR EN MONETA. Tête imberbe et diadémée à gauche d'Alexandre le Grand.

℟. ME FECIT · 1417. Persée délivrant Andromède que le héros arrache à la gueule d'un monstre anguipède.

La tête d'Alexandre le Grand, diadémée, est sûrement la copie d'une pièce antique; peut-être l'artiste dont le nom figure au pourtour, Alessandro Sesto, a-t-il choisi une effigie d'Alexandre par allusion à son propre prénom. Le type de revers est aussi inspiré de l'antique. Alessandro Sesto nous apprend qu'il exécuta cette médaille en 1417, époque où il était graveur de la monnaie de Venise.

Aux pièces qui précèdent, on doit joindre la suivante (fig. 525) :

LEONIS VMILITAS. Androclos debout, s'appuyant sur sa lance et caressant un lion assis à côté de lui.

℞. IVSTICIA. La Justice assise sur son trône, s'appuyant du bras gauche sur son bouclier et de la main gauche sur son glaive.

Cette pièce, exécutée dans le goût antique et interprétant une fable d'Aulu-Gelle demeurée populaire, paraît, par son style, se rattacher à la même série que la médaille signée d'Alessandro Sesto et elle doit sans doute être attribuée à cet artiste.

Les médailles des princes de Carrare et celles de Venise que nous venons de décrire forment la tête de la série des médailles italiennes; mais elles ne demeurèrent pas longtemps isolées. L'art monétaire bénéficia lui-même rapidement du progrès inauguré par ces curieuses pièces et l'on peut s'en rendre compte, en particulier, par la belle monnaie à la tête d'Hercule que fit frapper Pandolfe Malatesta, à Brescia, entre 1404 et 1421 (J. Friedlaender, pl. I, 7). Mais voilà que nous approchons de 1439, époque de l'apparition de la célèbre médaille de Jean VIII Paléologue, par Vittore Pisano : c'est enfin l'épanouissement d'un art dont nous venons d'enregistrer les premiers essais. A dater de ce jour, une galerie sans fin de chefs-d'œuvre va s'offrir à nos regards émerveillés : plus tard seulement nous pénétrerons dans ce sanctuaire dont nous venons péniblement de déblayer les abords.

Technique de la fabrication. — Comment et par quels procédés techniques furent fabriquées ces premières médailles italiennes et françaises que nous venons de présenter au lecteur?

En général, on peut dire qu'une médaille est *frappée* ou *coulée*. Le procédé de la frappe ou du battage, d'abord au marteau, plus tard au balancier ou à la presse hydraulique, implique de toute nécessité l'emploi d'un coin gravé, d'une matrice exécutée par un artiste, à quelque époque qu'on se place de l'histoire monétaire de l'antiquité, du moyen âge ou des temps modernes. Au Moyen Age, les *fers* ou coins métalliques qui servaient à frapper les monnaies, jetons et médailles, étaient faits d'une tige de fer dont la base, c'est-à-dire la partie destinée à recevoir la gravure, était revêtue d'une mince épaisseur d'acier. Les *tailleurs des fers* étaient les graveurs des coins monétaires; on les recrutait parmi les orfèvres et les graveurs des matrices de sceaux. Il semble même que la gravure des sceaux fut, en quelque sorte, une préparation à la gravure plus délicate et plus difficile des coins monétaires. Mais cette dernière elle-même ne comportait pas une bien grande originalité artistique ni des difficultés spéciales tant que les pièces à frapper ne dépassaient pas le module ordinaire. Les plus admirées des monnaies du Moyen Age sont



jolies, charmantes parfois, plutôt que véritablement belles. Même pour la monnaie si élégante de saint Louis qui fit véritablement, suivant l'expression de Natalis Rondot « sortir l'art monétaire de la barbarie »; même encore un siècle après lui, malgré de beaux types, comme le franc-à-cheval de Jean le Bon, ou les matapans vénitiens gravés par les Sesto, la monnaie demeure un travail d'orfèvrerie et d'art industriel; elle conserve toujours un aspect sigillaire. Les *tailleurs des fers*, en un mot, rentrent dans la catégorie des orfèvres doriers, émailleurs et autres ouvriers de métier auxquels on peut, dans certains cas, reconnaître une grande maîtrise technique, plutôt que dans la classe plus noble des artistes.

Outre la frappe avec des coins exécutés par le tailleur de fers, on pouvait employer pour la fabrication des médailles le procédé de la fonte dans un moule en creux. Exceptionnel pour la monnaie et pour les jetons, ce deuxième procédé est, au contraire, ordinaire pour la grande médaille, à l'époque de la Renaissance, et très fréquent dans les temps présents.

Il y avait enfin un troisième procédé, qui consistait à emboutir des plaques minces, qu'on soudait ensuite l'une contre l'autre sur leur circonférence, en plaçant les reliefs à l'extérieur et les creux à l'intérieur, en regard l'un de l'autre. L'artiste fabriquait un moule en creux, puis le même moule en relief par moulage, et entre ces deux matrices il plaçait une feuille mince de métal, or ou argent, sur laquelle s'imprimait, par l'effet de la pression et de légers coups de marteau, l'image en relief d'un côté de la plaque métallique, en creux de l'autre côté.

C'est d'après ce procédé d'emboutissage, emprunté à l'orfèvrerie, que sont fabriquées les innombrables séries des *bractéates*, la monnaie courante d'une partie de l'Allemagne durant le Moyen Age : telles de ces bractéates allemandes dépassent la dimension de notre pièce de cinq francs. Mais, chose étrange en vérité, jamais ces monnaies bractées ne sont formées de la réunion de deux feuilles de métal, soudées l'une à l'autre, de manière à présenter des types en relief sur les deux faces; tandis qu'au contraire c'est ce qu'on a fait pour la fabrication des bulles d'or et d'argent et pour certaines médailles, comme nous l'allons constater.

Par lesquels de ces trois procédés furent exécutées les médailles italiennes de Francesco de Carrare, celles des Sesto, les médailles italiennes et françaises signalées dans l'Inventaire du duc de Berry? Délicate question de technique, mais très importante pour reconnaître les exemplaires originaux et les distinguer de leurs surmoulés postérieurs.

En ce qui concerne les médailles des Sesto décrites plus haut, elles furent frappées à l'aide de coins gravés comme ceux de la monnaie : aucune hésitation n'est possible sur ce point. Parmi les médailles de

François II de Carrare, celle de cuivre qui fut trouvée dans les fondations d'une église, a aussi été frappée à l'aide de coins ou de fers, comme une monnaie. On n'en saurait douter quand on examine à ce point de vue l'original; on s'aperçoit même que le coin s'est légèrement déplacé sous les coups répétés du marteau, de manière à produire ce qu'on appelle en terme de métier un tréflage dans toutes les lettres et sur tous les contours. Par là même il appert que la fabrication au marteau d'une pièce aussi grande n'allait pas sans difficultés, et ainsi se trahit la nouveauté de l'expérience. Néanmoins et malgré ce défaut, nous devons conclure que, dès 1390 au moins, les artistes italiens étaient techniquement assez habiles pour graver des coins larges et creux comme le module et le relief de la médaille que nous avons sous les yeux : cette médaille, remarquons-le, ressemble à une monnaie.

Quant aux deux autres pièces qui portent les effigies de Francesco Novello et de son père, ce que nous pouvons affirmer, c'est que l'exemplaire en argent du Cabinet des Médailles reproduit ici est une médaille coulée dans un moule et non frappée. Mais cet exemplaire est-il bien un original remontant jusqu'à l'an 1390? J'en doute fort : je crois que cette médaille et ses pareilles jusqu'ici connues, sont très probablement des surmoulés du xv^e^ siècle, exécutés sur des originaux aujourd'hui perdus.

Ainsi que nous l'avons indiqué plus haut en passant, de très bonne heure les collectionneurs tinrent à posséder la galerie complète des médailles-portraits de certaines lignées dynastiques, et les effigies des princes de Carrare furent parmi les plus recherchées, sans doute à cause de l'initiative que ces seigneurs avaient su prendre dans l'invention de la médaille-portrait. Dès la fin du xiv^e^ siècle, on propagea les surmoulés de leurs médailles et nous avons constaté que l'un de ces surmoulés en plomb était dans la collection du duc de Berry, en 1401.

Mais on ne se contenta pas de ces copies. Au milieu du xv^e^ siècle, des artistes italiens, au premier rang desquels figurent les descendants des Sesto, fabriquèrent, en outre, des médailles de toute la lignée des seigneurs de Carrare, depuis Jacopo I^er^, seigneur de Carrare de 1318 à 1324, jusqu'à notre Francesco II, qui fut le dernier et mourut misérablement, comme nous l'avons vu, en 1406.

On possède en effet des séries de médailles de restitution de tous ces princes, et nous savons que les premières de ces restitutions furent exécutées dès le milieu du xv^e^ siècle au moins. On les surmoula à satiété; on les copia, on les imita encore par la suite et indéfiniment, de sorte qu'aujourd'hui il est difficile et délicat de distinguer les originaux de ces copies admirablement exécutées.

Telles sont les raisons qui nous font hésiter à considérer comme un original de 1390 la médaille à l'effigie de Francesco II de Carrare, que

possède le Cabinet des médailles de Paris. Il y a plus. Je soupçonne qu'au lieu d'être des médailles fondues, les originaux devaient être des plaques au repoussé, comme les bractéates et comme les médailles de Constantin et d'Héraclius. J. Friedlaender nous informe que le Cabinet de Berlin possède deux exemplaires de la médaille de François Ier de Carrare : l'une de ces pièces est en bronze et incontestablement frappée; l'autre n'est qu'une mince plaque d'argent au repoussé, en relief d'un côté, en creux de l'autre, comme une bractéate à haut relief. Celle-ci est probablement un original.

Les médailles de Constantin et d'Héraclius étaient des joyaux d'orfèvrerie du même genre : d'ailleurs pour ces deux pièces, leur module énorme ne permet pas de songer à la frappe. De ces deux pièces, nous possédons au Cabinet des Médailles à la fois des originaux et des copies; on a vu plus haut que déjà le duc de Berry lui-même avait fait faire des copies de ces « joyaux d'or ». C'est ainsi que nous pouvons affirmer que les originaux étaient fabriqués à la façon des bractéates allemandes ou des bulles d'or et d'argent destinées à être appendues aux documents diplomatiques d'une importance particulière. Ce sont de minces feuilles métalliques, *embouties* par le procédé de l'estampage employé couramment dans l'orfèvrerie de tous les temps. Chaque pièce comporte deux plaques rondes d'argent ou d'or, soudées l'une à l'autre, les creux dissimulés à l'intérieur et demeurés vides. Ces médailles n'étaient donc en réalité que des joyaux monétiformes et ils n'avaient aucune parenté de fabrication avec les monnaies françaises ou italiennes du temps.

Il existe bien des exemplaires de ces médailles de Constantin et d'Héraclius qui sont pleins et coulés, mais ce ne sont pas des originaux; ce sont des surmoulés plus récents; tels de ces surmoulés, comme les médailles de Carrare, remontent jusqu'au xve siècle et ont pu être faits dès le lendemain même de la fabrication des pièces originales. Nous en possédons qui sont sûrement très anciens; il en est même qui présentent des variantes dans les légendes et dans certains détails des types figurés, ainsi que nous l'avons dit plus haut. Bref, les originaux, extrêmement rares et étrangers à la technique des monnaies frappées ainsi que des médailles fondues, sont bien justement dénommés *joyaux* d'orfèvrerie dans les anciens Inventaires.

On voit, par tous ces détails, que la médaille française du duc de Berry, œuvre de Michelet Saulmon, a dû être, elle aussi, fabriquée par le procédé du repoussé.

De ces observations générales, il résulte que dès leur apparition en Italie vers la fin du xive siècle, les médailles artistiques étaient fabriquées par trois procédés différents, auxquels les artistes avaient recours suivant leur convenance. Elles pouvaient être frappées au marteau comme

les monnaies contemporaines, et ce procédé était mis en pratique surtout pour les pièces de petit module. Les pièces plus grandes étaient coulées dans des moules ou embouties, mais l'emboutissage paraît avoir été exclusif pour les pièces d'un très grand module telles que le Constantin et l'Héraclius.

Dans un autre chapitre, nous aurons à examiner aussi au point de vue de la technique, les médailles italiennes fabriquées à partir du milieu du XVe siècle, et en France celles qui, après la guerre de Cent Ans, furent exécutées en mémoire de l'expulsion des Anglais.

## BIBLIOGRAPHIE

N. Rondot, *Les médailleurs et les graveurs de monnaies, jetons et médailles en France* (publié par H. de La Tour). Paris, 1904, in-8°. — Alfred Armand, *Les médailleurs italiens des* XVe *et* XVIe *siècles*. — J. Jules Guiffrey, dans la *Revue numismatique*, 1890, p. 87 à 116, et 1891, p. 17 à 25. — J. Guiffrey, *Inventaires de Jean duc de Berry*, 1401-1416, (deux vol. in-8°, 1894-1896). — Julius Friedlaender, *Die geprägten Italienischen Medaillen des fünfzehnten Jahrhunderts*, 1390 *bis* 1490 (Berlin, 1883, in-4°). — Cornelius von Fabriczy, *Medaillen der Italienischen Renaissance* (dans la coll. Louis Sponsel). Leipzig, in-8°. — Julius von Schlosser, dans le *Jahrbuch der Kais. Œsterreich. Kunstsammlungen*, t. XVIII (1897). — Eugène Müntz, *Les Précurseurs de la Renaissance*.

LIVRE X

# LA DERNIÈRE ÉVOLUTION DE L'ART BYZANTIN

# CHAPITRE XV

# L'ART CHRÉTIEN D'ORIENT DU MILIEU DU XII^E AU MILIEU DU XVI^E SIÈCLE[1]

La conquête latine n'épuisa point l'art byzantin. L'art suit le mouvement de l'histoire. C'est un de ses caractères essentiels, surtout en Orient, où toute puissance nouvelle s'affirme en construisant des églises et des palais, en les décorant et les dotant d'objets précieux. Or la vie politique de l'Orient, du XIII^e au XVI^e siècle, fut très instable. Le centre du pouvoir se déplaça non seulement d'un peuple à l'autre, mais aussi dans le domaine d'un même peuple. L'activité artistique se déplaça de même.

Cette activité fut considérable. Non seulement la création de nouveaux États grecs (empire de Trébizonde, despotat d'Arta) au XIII^e siècle et la restauration de l'Empire par les Paléologues, mais aussi la vigoureuse poussée des peuples slaves : Russes au XII^e, Serbes au XIV^e ; enfin l'organisation définitive de la Moldo-Valachie et de la Moscovie après la chute de Byzance, l'alimentèrent sans cesse. Mais elle prit un autre cours. Aucun de ces États ne mit à la disposition des artistes les puissantes ressources de l'ancien Empire. L'art cessa d'être lié au luxe. Les mosaïques et les appliques de marbre se rencontrent pour la dernière fois au début du XIV^e siècle à Mistra et à Constantinople et cèdent désormais la place à la fresque. Dans les arts mineurs, le travail des matières riches, les techniques difficiles ou patientes, ivoires, émaux, orfèvrerie, miniatures, sont déchues ou abandonnées, sauf dans une certaine mesure chez les Slaves. En revanche l'icone et la broderie, ces fresques mobiles, où le talent se trouve à l'aise, ont occupé de vrais artistes. Enfin la grande sculpture, si

1. Par M. Gabriel Millet.

nous en croyons Manuel Philès, fut en honneur au temps d'Andronic II et nous a laissé d'ailleurs quelques œuvres estimables. En un mot, par le choix même des genres, l'art de ce temps s'éloigne de l'Orient pour se rapprocher de l'antique et de l'Europe.

## L'ARCHITECTURE

L'architecture de l'Orient chrétien se partage entre deux grandes traditions caractérisées par un signe extérieur très net : le parement. Les peuples orientaux revêtent leurs murs de pierres de taille ajustées les unes aux autres; les Grecs des cités hellénistiques et, après eux, les Byzantins emploient la brique. Chacune de ces traditions a ses structures propres, son mode de décoration. Leur domaine n'est pas exactement limité : les Slaves ont hésité entre l'Orient et Byzance. Sans doute ils ont reçu de Byzance le culte même; mais l'Église, exclusive sur le choix des images, encore attentive au plan des édifices, restait en tous cas indifférente à leur décoration architecturale et laissait chaque peuple libre de l'emprunter ou de l'élaborer suivant son génie propre. Aussi l'architecture de l'Orient chrétien, du XIIe au XVIe siècle, offre-t-elle une assez grande diversité.

Architecture byzantine. — Un trait nouveau caractérise l'architecture byzantine du XIIIe au XVIe siècle : Constantinople a cessé de produire les œuvres les plus importantes. Les Paléologues songèrent avant tout à réparer les ruines des Croisés. « Andronic, dit un historien, jugeait qu'il valait mieux améliorer les églises existantes que de les laisser tomber et d'en bâtir de nouvelles. » Il ne suivit point l'exemple des princes macédoniens et des Comnènes, qui attachaient chacun leur nom à quelque grande église, proposée comme modèle à la province; mais il encouragea les constructions dans sa capitale et dans tout l'Empire; il suscita en particulier une grande ville au pied du château franc de Mistra; et, sur ce rocher détaché du Taygète, s'élevèrent, jusqu'à la conquête turque, des églises, des chapelles, des palais et des villas, qui lui font aujourd'hui une magnifique parure de ruines.

La plupart des églises qui nous restent de ce temps appartiennent à la tradition provinciale. Chaque région a son type préféré. A Arta, c'est la basilique voûtée. En Laconie, c'est l'église à coupole en forme de croix, non pas le type complexe élaboré par Constantinople et consacré par les Comnènes (voir T. I, p. 147), mais un type plus simple où le sanctuaire se trouve placé sous le berceau de l'Est, un type plus ancien qui domine sur

la périphérie du domaine byzantin, partout où les constructeurs, comme en Crète par exemple, ont travaillé sur les données de l'ancien art chrétien.

Toutefois si la province se montre indépendante de Constantinople, elle a reçu d'elle, à Salonique, à Trébizonde, le modèle des églises les plus importantes, et ailleurs les formes intéressantes, celles où l'on peut saisir un effort de création et d'originalité. Voici deux exemples :

La Parigoritissa d'Arta reproduit la structure réalisée deux siècles plus tôt par les architectes impériaux à Chios, mais avec une complication et une témérité presque inconcevables. Plusieurs étages de colonnes avan-



Phot. G. Millet.

Fig. 526. — Église de la Parigoritissa, à Arta.

cent en encorbellement l'un sur l'autre, soutenus par de puissants fûts qui sont couchés à travers les murs. Ces colonnes, groupées dans chacun des angles du carré central autour d'une niche, se rapprochent à mesure qu'elles s'élèvent et finissent par former comme un gigantesque pilier découpé et suspendu dans le vide. Ces supports inquiétants contrastent avec l'aspect solide et bien assis des façades, la puissante masse cubique, les galeries à deux étages qui enchâssent l'édifice de trois côtés. On croirait que l'architecte a voulu évoquer l'image d'un palais italien surmonté de coupoles byzantines et d'un belvédère à chapiteaux gothiques.

A Mistra, la tradition de la province se trouve combinée avec celle de la capitale : sur les arcades d'une basilique à trois couples de colonnes est posée la structure supérieure d'une église en forme de croix à cinq coupoles de pur type constantinopolitain. L'architecte qui a le premier coordonné ces deux plans, dans l'église du Brontochion, au début du

XIVe siècle, s'est montré, par la correction des lignes, par la beauté des droportions classiques, un véritable artiste, habile et personnel, et fut sans poute amené de Constantinople par un higoumène de Cour. C'est aussi à Constantinople, la ville aux innombrables ἔμβολοι, la gardienne fidèle de la tradition hellénistique, qu'il a pris ces portiques qui allègent et découpent non seulement la façade occidentale de l'église, mais aussi le côté tourné vers la plaine, et qui encore aujourd'hui attirent de loin le regard sur la Pantanassa, dorée par le soleil, comme sur un bijou (fig. 528).

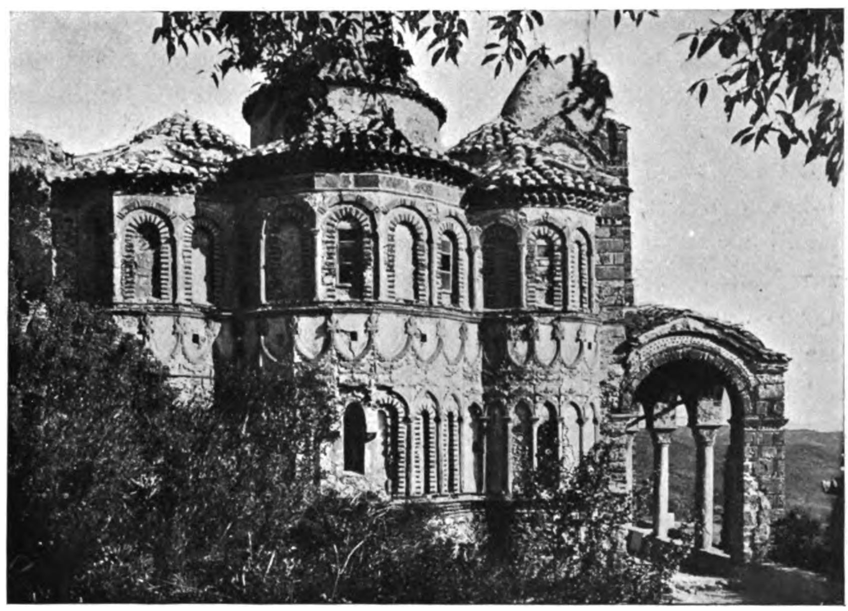


Fig. 527. — Église des Saints-Apôtres, à Salonique. (Millet, *Hautes-Études*, C 703.)

La Parigoritissa d'Arta et le Brontochion de Mistra montrent qu'au XIIIe et au XIVe siècle, les constructeurs byzantins ont recherché de nouveaux effets, et des effets très différents, par une interprétation personnelle, parfois hardie et subtile, des formes traditionnelles. Lorsqu'ils se sont bornés à reproduire les formes anciennes, ils n'ont pas craint de leur imprimer le cachet de leur temps. Ils remplacent volontiers les voûtes d'arêtes et les calottes par les voûtes en berceaux, qui fournissent de grandes surfaces unies, sans ressaut, plus propices aux grandes compositions iconographiques. Les berceaux permettent aussi d'allonger les nefs et l'édifice cesse d'être ramassé avec symétrie autour de la coupole. Il y perd parfois de sa solidité; il y perd surtout son caractère. Les types se rapprochent les uns des autres : l'église à trompe d'angle arrive à se confondre presque avec sa voisine à croix grecque. Ce n'est point seulement l'équilibre du plan qui se trouve rompu : à Mistra, les nefs qui s'ouvrent, étroites et hautes, sur le transept, comme par une coupe; aux Saints-Apôtres de Salonique (début du XIVe siècle), l'élégance svelte des cinq coupoles, la saillie hardie des grandes nefs au-dessus des bas côtés, donnent à ces édifices un peu de l'élan de nos cathédrales gothiques.

Du XIe au XIVe siècle, l'aspect extérieur des églises change de caractère comme leur structure. On s'est lassé des parements simples et réguliers; on a cherché le pittoresque et l'imprévu. Le goût nouveau s'affirme partout, mais, suivant les régions, il produit des effets très divers. Par les parements, mieux encore que par les plans, se manifeste la diversité fon-

cière des écoles byzantines. Cette fois, c'est Salonique qui donne l'impulsion. Cette grande cité semble avoir employé de préférence le parement hellénistique tout en brique. Voici deux églises du même type, datées l'une et l'autre par des inscriptions. La Kazandjilar-Djami, de l'année 1029, est simple; aucun ornement ne rompt la monotonie des assises, mais les arcades qui dessinent la structure, les demi-colonnes saillantes aux endroits où aboutissent les poussées, animent la façade par le relief et le jeu de la lumière. Aux Saints-Apôtres, au début du xiv$^e$ siècle, le relief s'atténue ou



Phot. G. Millet.

Fig. 528. — Église de la Pantanassa, à Mistra.

disparaît. En revanche les absides aux faces nombreuses, faiblement creusées par d'étroites arcades décoratives, sont fort pittoresques : des corniches en zigzags, des frises d'entrelacs brisés, des rosaces, des quadrillés, des suites de Z allongés, des grecques, des arcs de cercle se chevauchant revêtent les parois comme d'un tapis. A côté de Salonique, de vastes régions qui, au xiii$^e$ siècle sous les Doucas, au xiv$^e$ siècle sous les Serbes, eurent une destinée commune, la Thessalie, Arta, Ochrida, tirent aussi un merveilleux parti de la brique, mais la combinent avec la pierre et s'inspirent d'un autre goût. En revanche la brique tient beaucoup moins de place à Constantinople et à Mistra. Constantinople, au début du xiv$^e$ siècle, décora brillamment les absides et les façades de Fétiyé-Djami en y multipliant les niches. Mistra abandonne peu à peu et comme à regret le sévère et ferme parement de la Grèce médiévale, où la brique encadre des carreaux exactement taillés. Au xv$^e$ siècle, sur les absides de la Pan-

tanassa, l'enduit peint se combine de façon très pittoresque avec des ornements de tuf : colonnettes, arcades brisées et découpées en festons, droites ou renversées, larges fleurons, où l'on a quelque peine à discerner l'influence de l'Occident et celle de l'Islam. Au surplus, des flacons de poterie émaillée de vert, aux larges bords plissés, étaient plantés comme des fleurs épanouies sur les archivoltes du porche.

De même l'ornement sculpté se transforme. Les marbriers du XIVe siècle se sont inspirés d'une double tradition : les uns, quoique sans atteindre l'admirable finesse des iconostases de Saint-Luc et de Siamari, restèrent pourtant fidèles au goût classique et surent modeler, à Kahrié-Djami et au Brontochion de Mistra, des rinceaux et des suites de palmettes avec aisance, largeur et fermeté. Les autres imitèrent, sur les linteaux de Chilandari et l'ambon d'Ochrida, les entrelacs fleuronnés des modèles arabes. Puis, au XVe siècle, à la Pantanassa de Mistra, de larges feuilles aux lobes arrondis, d'un travail délicat, d'un faible relief, forment des compositions savantes et compliquées qu'on croirait imaginées par un orfèvre. Nous les retrouverons aux façades des églises serbes.

On se demandera quelle influence l'Occident a pu exercer sur l'architecture byzantine du XIIIe au XVe siècle. Au XIIIe siècle, elle n'est qu'accidentelle. A Arta, le despote Nicéphore, qui avait pris pour gendre Philippe de Tarente, fit sculpter par des marbriers italiens, pour la Parigoritissa, les suites de figures suspendues au bord des grandes arcades, les arcatures gothiques à fleurs de lys dressées dans les angles, les chapiteaux à crochets des colonnettes, enfin les monstres, les chevaux affrontés, les aigles, d'un fort relief, d'un modelé vigoureux, parfois tourmenté, qui servent de consoles. Au XIVe siècle, à Mistra, l'architecture civile emploie souvent pour les fenêtres l'arc en tiers-point. Au XVe siècle, la grande salle du palais des Despotes était revêtue à l'extérieur d'enduit à l'italienne, et les fenêtres s'ouvraient au milieu d'un cadre de tuf et d'arcs mixtilignes suivant le goût vénitien. L'architecture religieuse se montra plus réservée. Les clochers mêmes, dont l'usage se répand alors, n'affectent qu'au XVe siècle des formes nettement occidentales ; à la Pantanassa de Mistra, des arcs brisés, des clochetons, des ouvertures tréflées dans les remplages et les balustrades, donnent un faux air gothique à un type byzantin élaboré sur place. L'influence de l'Occident fut limitée, tardive et superficielle.

Architecture russe. — Les Russes ont connu d'abord l'art somptueux de l'Orient par les marchands arabes qui apportaient aux Khazars et aux Bulgares de la Volga les tissus, les objets d'or et d'argent fabriqués en Syrie ou en Égypte. C'est plus tard, avec le Christianisme, qu'ils ont reçu de Byzance un art monumental. L'influence byzantine ne se

fait vraiment sentir chez eux que depuis le milieu du XI$^{e}$ siècle. Les mosaïques de Kief marquent à cet égard une date précise.

Les églises construites au XI$^{e}$ et au XII$^{e}$ siècle dans la Russie de l'Ouest, à Kief, Tchernigof, Vitebsk, Polotsk, Pskof et Novgorod ont un parement byzantin, mais, sauf celle de Tchernigof, une structure étrangère à Constantinople. Elles sont allongées comme des basiliques; la coupole s'appuie aux murs du sanctuaire et deux travées prolongent les trois nefs vers l'Ouest; la dernière est pourvue d'une tribune et joue le rôle du narthex, qui, en règle générale, manque aux églises russes; les bas côtés sont très élevés et donnent à l'édifice l'aspect d'une masse cubique; sur les façades, des piliers et des arcades dessinent les lignes de la structure. Autant de traits géorgiens.



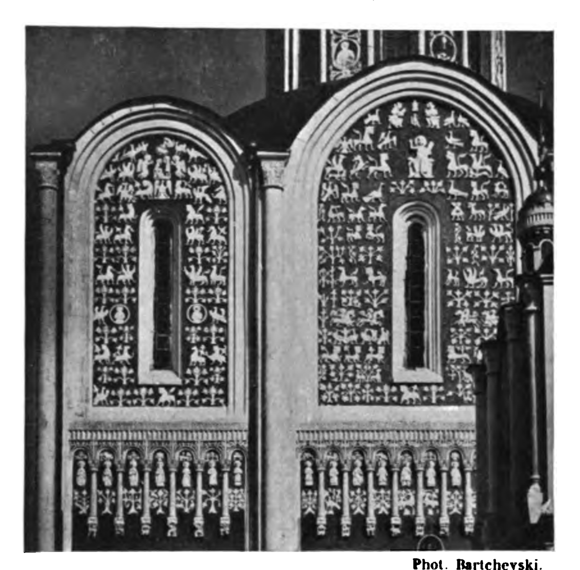
Phot. Bartchevski.

Fig. 529. — Ouspenski-Sobor, à Vladimir.

Vers le milieu du XII$^{e}$ siècle, les Russes transportèrent vers l'Est, dans la région de la haute Volga, le centre de leur activité politique. Ils construisirent à Vladimir (1158), à Souzdal (1222), de grandes églises sur le plan qui leur était familier, mais en s'écartant plus encore du goût byzantin : la grande abside devenue ronde fait moins de saillie sur les petites; les arcades décoratives des façades tendent à se niveler; enfin, par les parements en pierres de taille, l'architecture russe entre franchement dans la tradition de l'Orient.

La pierre de taille appelle le relief et la sculpture pour animer ces grandes surfaces où manque la couleur. On voit apparaître d'abord de simples arcatures romanes sur consoles (Péréïaslavets-Zalieski, 1152-1157), puis des colonnettes portant ces arcatures, des animaux ou des têtes humaines sculptés sur les consoles (Ouspenski-Sobor, à Vladimir, 1158), en dernier lieu des bas-reliefs dans les tympans. Ces bas-reliefs forment une composition encore très simple dans la petite église de l'Intercession sur la Nerli, délicate réduction de l'Ouspenski-Sobor; mais quelques années plus tard, dans la cathédrale de Saint-Démétrius (Dmitrievski-Sobor, à Vladimir, 1193-97), une profusion de figures, d'animaux et de plantes, de petites scènes, sculptées chacune sur une plaque spéciale, garnissent toutes les places libres, soit dans les tympans, soit entre les colonnettes de la coupole ou celles des arcatures.

Ces images sont bien russes. Elles reflètent en effet des croyances et des légendes que la Russie a reçues de Byzance, mais qu'elle a développées, dont elle a composé sous une forme poétique une sorte d'encyclopédie mystique à l'usage du peuple (Goloubina-Kniga). On imaginait que Salomon avait écrit une sorte d'histoire naturelle; aussi il prophétise en haut de chacun des tympans, tandis qu'autour de lui s'agite le monde, mais non le monde réel, car le prophète-roi, figure de la Sagesse divine, trône parmi les figures du monde céleste. Ces figures sont étranges : griffons à tête d'aigle, à corps de lion, centaures, basilics, sirènes, lions rugissants, à la crinière épanouie et battant leurs flancs de leur queue fleuronnée, animaux entrelacés, monstres à deux ou trois corps pour une seule tête. Ou bien ce sont des chasses, des combats d'hommes ou de monstres; c'est « l'arbre merveilleux du Paradis avec des oiseaux qui chantent d'une voix douce », le bois d'or aux feuillages qui ne s'épuisent pas, la coupe toujours pleine ou boivent les colombes; c'est la reine, assise sur un lion, ainsi que la décrit l'Apocalypse; ce sont les quatre cavaliers de Daniel. Enfin, au milieu de ces êtres fantastiques, Dieu apparaît aux hommes dans les eaux du Jourdain.



Phot. Bartchevski.

Fig. 530. — Dmitrievski-Sobor, à Vladimir.

Ces sculptures sont d'un travail malhabile : les proportions maladroites, le modelé presque nul, la facture sèche et minutieuse dans le détail sont le fait d'artistes encore inexpérimentés. L'exécution, aussi bien que l'idée, est donc russe. Mais cette jeune école semble avoir égalé assez vite la maîtrise byzantine, lorsqu'elle a sculpté pour une église aujourd'hui disparue certains morceaux vigoureux disséminés sans ordre sur les façades à Iourief-Polski. L'église d'Iourief-Polski (1230) avant ce remaniement était entièrement couverte jusqu'au socle par des sculptures d'un faible relief, de goût géorgien : rinceaux, entrelacs et cercles enfermant de larges feuilles, des fleurons, des oiseaux et des monstres.

Ainsi tout un système de décoration architecturale s'est constitué peu à peu sur le sol même de la Russie. L'étranger n'en a fourni que les éléments. Les chroniques rapportent qu'André Bogolioubski, qui fixa la

résidence princière à Vladimir, y appela des maîtres de diverses régions. En vint-il de l'Occident? L'art roman a pu prêter les frises d'arcatures; mais les bas-reliefs ne rappellent que par une analogie lointaine ceux de la Lombardie, du Tyrol et de l'Allemagne. La source commune est l'Orient, qui depuis longtemps avait familiarisé les Russes avec le style zoomorphique. Viollet-le-Duc a déjà relevé, sur la cathédrale de Saint-Démétrius, tel motif syrien, touranien ou hindou. A Iourief-Polski, la frise de colonnettes porte des arcades aiguës de type arabe. Mais avant tout la Géorgie put apprendre aux Russes, avec la pratique même du parement de pierre, l'art de le décorer : elle sculptait alors sur les façades de ses églises des bas-reliefs que l'on croirait de style russe. Des rubans sinueux qui se croisent sur une archivolte de Vladimir paraissent copiés d'après une église d'Ani, l'ancienne capitale de l'Arménie. Les Géorgiens avaient alors un art florissant et entretenaient avec les Russes des relations politiques : un fils d'André Bogolioubski épousa leur reine Thamar. Mais si les artistes russes s'étaient formés au Caucase, ils ne tardèrent pas à faire œuvre personnelle.



Phot. Bartchevski.

Fig. 531. — Bas-relief sur l'église d'Iourief-Polski.

L'invasion mongole vers 1240 brisa leur élan. Dès lors Vladimir cessa de compter. Novgorod et Pskof, demeurées indemnes, continuèrent à construire. Au XIV^e siècle elles cherchèrent à donner un aspect nouveau à leurs églises, en dressant à la manière allemande un pignon unique sur chacune des façades, en y modifiant le dessin des arcatures, en décorant un peu plus richement les parements de brique. Pendant ce temps Moscou grandissait; elle continuait la tradition de Vladimir, la modifiait même suivant le goût oriental, en substituant l'accolade au plein cintre, un ornement de faible relief et de style géorgien aux frises d'arcatures (église de Zvénigorod); mais sous la domination de la Horde d'or elle fit œuvre éphémère. C'est plus tard, après le milieu du XV^e siècle, qu'elle devint, dans la Russie affranchie, le vrai centre de l'art. En 1471, l'Italien Fioraventi fut appelé à régénérer la technique des constructeurs moscovites, mais il n'apporta presque rien de son pays; il reproduisit sur le Kremlin (Ouspenski-Sobor) la cathédrale de Vladimir, sous son aspect

primitif, avec les trois nefs de son plan géorgien, ses frises d'arcatures et ses frontons. En 1509, Alevisi de Milan refit sur ce même plan l'Arkhanguelski-Sobor, mais avec une façade Renaissance en briques apparentes, rehaussées de pilastres, de chapiteaux et de corniches en pierre blanche. Pas plus qu'en Grèce, cette importation étrangère ne fit fortune. Les autres églises du Kremlin venaient d'être construites, suivant la tradition de Vladimir combinée avec celle de Pskof, et cette tradition resta classique en Russie.

Un peu plus tard, en 1521, les profils italiens se combinent avec une structure qui leur est encore plus étrangère. A Kolomenski, près de Moscou, une sorte de haute tour se dresse au-dessus d'une galerie basse. A mesure qu'elle s'élève, elle se rétrécit par une suite d'encorbellements et se termine par une haute pyramide octogonale. Elle produit une impression puissante. On y a reconnu les formes de la construction en bois; mais il est clair qu'un temple semblable à une tour ne peut venir que de l'Inde. L'architecture hindoue groupe volontiers des tours secondaires autour d'une grande tour centrale. Ainsi ont fait les Russes à Diakovo (1529) et surtout dans la célèbre église de Vasili Vlagennoï, sur la place Rouge, à Moscou (1554) : là l'Inde et l'Islam ont combiné leurs procédés, leurs formes et leurs couleurs en un ensemble étrange et tumultueux.



Phot. Bartchevski.

FIG. 532. — Sculpture sur la façade de l'église d'Iourief-Polski.

ARCHITECTURE SERBE. — Les princes serbes groupèrent toujours leurs églises autour de leur centre d'action : les premiers Némanides, à la fin du XII[e] et au XIII[e] siècle, dans la vallée de l'Ibar et les territoires voisins; puis, au XIV[e], Miloutine (1275-1321) et Douchan (1333-1355), dans la région d'Uskub et la Macédoine; enfin Lazare, le héros de Cossovo (1389), et son fils Étienne Lazarévitch (1389-1427), dans leur propre domaine, au confluent des deux Moravas. Ainsi l'art serbe a laissé sur le sol de la Serbie actuelle ses premières et ses dernières œuvres : il a semé les plus

nombreuses et les plus considérables, les vrais témoins de sa grandeur, à travers l'ancien Empire byzantin.

Chacune de ces trois époques a son caractère propre ; mais la première et la troisième, qui échappent presque au rayonnement de Byzance, ont beaucoup de traits communs. Les églises n'ont qu'une nef, ou bien les nefs latérales sont si étroites que les coupoles secondaires débordent sur les murs (Ravanitsa, Manassia, xv^e s.). Sur les côtés du carré central que couvre la grande coupole, on attacha d'abord, au xii^e siècle, de petits vestibules (Kourchoumlia, Stoudénitsa); puis, au xiii^e, une sorte de transept bas (Jitcha, Gradats, Arilié); enfin, au xv^e, les absides latérales du plan tréflé. Des arcades saillantes séparent la coupole des berceaux voisins; en outre des arcs en encorbellement, ou bien une sorte d'anneau viennent la rétrécir à sa base et la surélever. Les trois sanctuaires communiquent largement entre eux ou se confondent en un seul. Enfin le narthex atteint parfois les proportions ou même affecte la forme d'une véritable église (Manassia). La plupart de ces procédés, étrangers à l'art byzantin, se retrouvent en diverses régions de l'Orient chrétien.



Phot. G. Millet.
FIG. 533. — Église de Krouchevats.

En revanche, au xiv^e siècle, en territoire byzantin, Miloutine et Douchan édifièrent leurs grandes églises, à Gratchanitsa, Nagoritcha, Matéitsa, en forme de croix, d'après le type constantinopolitain. Mais ils l'interprétèrent à leur manière. A Gratchanitsa, on copia la belle église qu'à Salonique le patriarche Niphon venait de consacrer aux Saints Apôtres (fig. 527); mais on en modifia la structure. Le plan byzantin n'est plus reconnaissable : il a perdu sa clarté et sa simplicité. A l'extérieur tous les membres de l'édifice semblent dédoublés, les étages se superposent comme pour porter la coupole jusques aux nues; à l'intérieur l'église se partage en compartiments étroits, où les peintures se perdent à des hauteurs que l'œil ne peut atteindre.

Ainsi Byzance et l'Orient ont concouru à la formation de l'architecture serbe. Le sentiment national s'est affirmé par la combinaison des éléments, par les proportions élevées que n'atteint aucune église byzantine de cette époque, par un caractère remarquable de fermeté et de fierté, enfin par le choix de la décoration.

La décoration fut d'abord italienne. La belle et célèbre église de Stoudénitsa est revêtue de marbre; elle a des portes et des fenêtres

romanes, des arcades décoratives qui montent le long des pignons, des consoles finement sculptées d'animaux et de têtes humaines, comme en Russie à pareille époque, et qui pourraient presque rivaliser avec celles de Ruvo. Encore en 1335, à Detchani, dans la Vieille Serbie, un franciscain de Cattaro couvrit les façades d'assises alternantes de marbre multicolore et fit sculpter, sur les tympans des portes et sur les consoles des arcatures, des figures d'un travail plus habile encore qu'à Stoudénitsa. Mais ces emprunts à l'Occident furent accidentels.

Les églises de Miloutine et de Douchan ont un parement byzantin. Le



Phot. G. Millet.

Fig. 534. — Église de Gratchanitsa.

type des coupoles, des tympans et des fenêtres vient de Constantinople par Salonique. La brique y joue un rôle gracieux, mais plus mesuré qu'à Salonique et à Arta. Les artistes serbes avaient trop de sens de la tradition romane et orientale pour ne pas réserver une large place aux arcades décoratives que les Comnènes et les Paléologues avaient mis en honneur à Constantinople même.

Sous Étienne et Lazare, le parement byzantin, par un singulier mélange des traditions, se combine avec la sculpture. De fines ciselures encadrent les portes, suivent l'archivolte des arcades; des rosaces à claire-voie garnissent les tympans; des poteries en forme de quatre-feuilles débouchent sur les façades. L'église de Krouchevats (fig. 535), dégagée et rafraîchie par une restauration intelligente, produit une impression d'élégance et de

richesse. Cette sculpture continue la tradition des Géorgiens et des Russes : ce sont les mêmes animaux fantastiques, entrelacés ou affrontés. Plus qu'à Ani, plus aussi qu'à Vladimir, les rubans sinueux se croisent en des combinaisons multiples. Comme parfois en Arménie, l'entrelac forme une suite de nœuds reliés par des tiges. Les bandes de faible relief encadrant les fenêtres, les cercles ajourés, surtout les feuilles grasses mêlées aux entrelacs et aux animaux, sont d'origine géorgienne. Ainsi l'ornementation romane orientale, qui avait fleuri à Vladimir, pousse un dernier rejeton, après deux siècles d'intervalle, sur les bords de la Morava. Elle s'y trouve mêlée à des motifs d'art musulman. Par exemple, des suites de fleurons reliés par des tiges se trouvent ciselés sur une porte du palais des Khans mongols à Bakou (1435-36), avec autant de finesse qu'à Lioubostinia. Ces motifs musulmans ont fini par évincer le style zoomorphique : à Lioubostinia, à Roudénitsa, les animaux et les monstres disparaissent, et avec eux dans une certaine mesure les feuilles grasses. Nous voyons aussi la tradition romane orientale mourir après une dernière floraison.



Phot. G. Millet

Fig. 535. — Fenêtre de l'église de Kalinitch.

Architecture Moldave et Valaque. — Les Roumains arrivent à la vie politique au xiv^e siècle : la Valachie se constitua vers 1290, la Moldavie vers 1343. Les plus glorieux de leurs princes furent en même temps de grands constructeurs. Mirtchéa (1386-1418) et Néagoïé (1512-1521), en Valachie; Alexandre le Bon (1400-1432) et surtout Étienne le Grand (1457-1504), en Moldavie.

Les deux principautés eurent chacune leur architecture propre. La Valachie adopta le plan en forme de croix et le parement des Byzantins. Telle est l'église de Saint-Nicolas-Domnesc à Courtéa d'Ardjèche, attribuée au fondateur de la principauté, Radou Négrou. Plus tard, au xvi^e siècle, à Targovichté, on copia avec élégance les hauts tambours des coupoles de l'Athos.

La Moldavie, au contraire, crée un type original : c'est une église à nef unique partagée par un mur ou des arcades en deux parties presque

équivalentes, le naos et pronaos. Le pronaos est voûté en calotte, tandis qu'au-dessus du naos un ingénieux système d'encorbellement, inspiré de l'art arabe, permet de dresser une coupole très étroite et très haute : en effet, à l'intérieur d'un premier tambour cylindrique, quatre niches déterminent suivant un axe diagonal un carré plus petit où elle est inscrite. Par leurs absides latérales, autant que par leur nef unique et leur coupole surélevée, les églises moldaves ressemblent aux églises serbes.

Les parements sont en pierres; des arcades se creusent à l'extérieur des absides et de la coupole, parfois sur toute la hauteur de l'édifice, le plus souvent au-dessus et au-dessous d'un puissant tore horizontal qui partage la façade. La décoration est sobre, les portes et les fenêtres petites, ébrasées, parfois en arc brisé et encadrées de moulures saillantes les unes sur les autres, comme en Arménie et en Occident.



Phot. comm. par M. Tafrali.

Fig. 536. — Église de Courtéa d'Ardjèche.

Étienne le Grand, en 1466, consacra ce type à Poutna, où il édifia une des plus grandes églises de la Moldavie (38 mètres sur 11m,5). Plus tard, au XVIe et au XVIIe siècle, la structure est un peu plus complexe, l'ornement plus riche, mais le principe demeure le même.

Néagoïé s'en est aussi inspiré pour construire en Valachie, la célèbre église de Courtéa d'Ardjèche (consacrée en 1517). Il a simplement développé le pronaos, qui a trois coupoles et un péristyle. Mais le parement de marbre est d'un luxe tout à fait inconnu aux Moldaves. On y peut admirer les arcatures et les tores saillants, les encadrements finement ciselés des églises géorgiennes, les larges surfaces revêtues d'ornements qui distinguent l'église russe d'Iourief-Polski. On y est surtout frappé par l'abondance et la variété du décor musulman : frises de stalactites, couronnement de fleurons, mouvement hélicoïdal des petites coupoles, surtout ces innombrables cercles sculptés, qui garnissent le champ des arcades comme dans les églises serbes, mais sont ornés de figures géométriques, d'arabesques ou de fleurs, d'exécution aussi fine et légère qu'au palais mongol de Bakou (1435-36). Néagoïé, qui était artiste, put apprécier ce style, lorsqu'il résida à la cour des sultans. Mais son goût personnel répondait aux

tendances de l'époque, puisque l'art grec et l'art serbe au xvᵉ, comme l'art russe au xvᵉ et au xviᵉ siècle, subirent plus ou moins l'influence de l'Islam.

## LA PEINTURE

Caractères généraux. — La fresque et l'icone représentent la production essentielle du xiiiᵉ au xviᵉ siècle. Il est encore difficile de traiter de l'icone; la fresque en revanche offre une étude plus aisée : on peut l'apprécier par des monuments assez nombreux, dont quelques-uns sont déjà publiés ou le seront bientôt. On y joindra la mosaïque.

Ces fresques ou mosaïques réparties dans tout l'Orient chrétien, à Constantinople, en Macédoine, en Laconie, en Crète, en Russie, en Serbie, ne sont point uniformes. Telle ville, telle contrée s'est plu à reproduire plus souvent un thème spécial, une icone particulièrement vénérée. Telle technique a pu y prévaloir. L'ornement surtout aidera à distinguer des écoles locales ou régionales. Ainsi, tandis que Mistra préfère des guirlandes vertes sur fond bleu ou de larges fleurs stylisées d'un goût roman, la Serbie cherche ses modèles en Géorgie ou chez les Arabes et fait une large place, ainsi que les émaux limousins, aux caractères coufiques combinés avec des fleurons sur fond blanc. Mais ces différences ne sauraient rompre l'unité d'un même mouvement artistique.

Ce mouvement n'est point comparable à celui de l'Occident. L'Église orthodoxe n'a jamais renoncé à diriger l'imagerie, puisque l'image faisait partie intégrante du culte. Elle n'a pas cessé d'exiger le respect de la tradition, de repousser les nouveautés venues de l'étranger. Encore au milieu du xviᵉ siècle, un concile russe soumettait au contrôle étroit de l'évêque non seulement le travail, mais les mœurs de l'artiste. Au xviiiᵉ siècle, le guide de la peinture de Denys de Fourna, à qui d'ailleurs Didron a prêté une importance excessive, rappelait encore au peintre qu'il faisait œuvre pie. Malgré ces entraves, l'art orthodoxe a évolué : en Orient, comme en Occident, la conception théologique du Moyen Age n'a pu résister à la pensée plus libre du xivᵉ siècle.

Quand on pénètre dans une église du temps, un trait nouveau saute aux yeux : les images sont multipliées. Plus d'appliques de marbre : la fresque couvre les parois jusqu'au bas. L'architecte a ménagé de plus grandes surfaces pour le peintre, et le peintre les a bien remplies. L'ornement se trouve réduit au profit de la figure; la figure à son tour cède à la composition. Les figures, qui suffisaient presque autrefois à orner de grandes églises, comme la Nouvelle Basilique de Basile Iᵉʳ ou le Catholicon de Saint-

Luc, ne couvrent plus de panneaux étendus qu'au bas des murs. Les compositions se distribuent en plusieurs zones, de haut en bas, séparées par une simple bordure brun rouge, et parfois, en Serbie, par un ornement. A Matéitsa, par exemple, on compte quatre zones de compositions et deux zones de figures.

Les compositions plus nombreuses sont en même temps plus petites. De même, en chacune d'elles on multiplie et l'on réduit les personnages pour développer les accessoires. Les artistes autrefois groupaient sur un fond uniforme les quelques figures et les quelques objets qui leur paraissaient nécessaires pour donner une idée claire du sujet. Ils n'en retenaient que l'essentiel, l'argument à l'appui du dogme. Au XIVe siècle, on veut produire un tout autre effet : on essaie de placer les figures dans leur cadre naturel, à leur plan, au milieu des autres hommes, comme dans la vie réelle.

Les hommes qui ont conçu cette décoration complexe ne comprenaient plus le haut idéal de pensée et de beauté qui a fait la grandeur du Moyen Age. Ils ont perdu le sentiment de l'ordre et de l'unité. Ils se sont lassés de la simplicité et de la clarté, les théologiens dans l'ordonnance du dogme, les artistes dans l'effet décoratif.

Les thèmes préférés du XIVe siècle, ceux qu'il a sinon créés, au moins développés, ont trait moins au dogme qu'au rite et à la légende.

Le sacrifice eucharistique y tient beaucoup de place. C'est la « Divine Liturgie », c'est-à-dire la procession solennelle qui accompagne les dons à travers l'église, mais accomplie par les anges et accueillie par le Christ, parce que chacune des liturgies humaines n'est qu'une manifestation dans le temps et dans l'espace de la liturgie éternelle (fig. 539 et 542). C'est « l'Agneau », un enfant nu, couché dans la patène, sur l'autel que l'on figure au fond de l'abside, car le Dieu tout-puissant s'incarne chaque jour dans l'Eucharistie, comme il s'est incarné au sein de la Vierge, sous la forme la plus humble, la plus familière, la mieux appropriée à notre faiblesse. De toute part les docteurs, conduits par Basile, Grégoire et Chrysostome, ont quitté leur pose hiératique, pour se tourner et s'incliner vers lui, en récitant une des prières de la liturgie. C'est aussi Jésus adolescent, qui dort les yeux ouverts, pleins de la vision de son futur sacrifice; c'est enfin le Dieu sacrifié, le buste nu, dressé hors du sépulcre, le front ceint d'épines et les yeux clos (fig. 543). Ainsi l'Église s'attachait plus qu'autrefois à l'image du sacrifice divin; elle ressentait l'émotion du drame. Elle n'osait le développer dans un « mystère »; mais elle l'indiquait par le rite. Avant la liturgie, pendant la préparation des dons, le prêtre « sacrifiait » le pain destiné à la consécration et, tout en récitant les paroles de l'Évangéliste, lui donnait le coup de lance dans le flanc.

D'autre part on prit alors l'habitude de mettre en images des hymnes



ou des prières. Les vingt-quatre οἶκοι de l'Hymne acathiste, composé en l'honneur de la Vierge, ont suscité des compositions abstraites et solennelles. Mais en revanche le psaume « Louez le Seigneur » a fait mouvoir le chœur léger des danses. Ailleurs c'est la prière des morts ou bien un tropaire de l'office de Noël que les peintres suivent mot à mot. Les scènes de martyre, familières à la plus ancienne iconographie, se groupent maintenant dans l'ordre du calendrier liturgique. Après la chute de Byzance, Grecs et Russes se plurent à tirer de leur office des images subtiles et compliquées.

La grâce des vieilles légendes palestiniennes a séduit ces théologiens. Ils aimaient à relire les textes apocryphes aux murs de leurs églises, à côté des images qui les illustraient dans les moindres détails. Jamais la jeunesse de la Vierge ou l'enfance du Christ n'avaient été représentées avec tant de complaisance. Ces légendes avaient d'ailleurs pénétré dans les livres liturgiques. Au 15 août, pour fêter la « Dormition » de Marie, on lisait dans le « Ménée » un résumé des Apocryphes, et les peintres de Mistra, ne se contentant pas de la composition traditionnelle où l'on voit le Christ venir recevoir l'âme de sa Mère sous les traits d'un enfant, transcrivaient ce texte consacré, pour expliquer les multiples épisodes dont ils couvrirent les murs d'une vaste salle. A leur tour, les prédicateurs affermissaient le crédit de ces fantaisies aimables, parce qu'elles convenaient à leurs déductions, en montrant absolument pur et indestructible le corps qui avait contenu Dieu.

Ainsi, l'émotion du drame et la grâce de la légende, la solennité et le pittoresque du rite, l'interprétation presque littérale du texte liturgique, prière ou chant, intéressent les clercs de ce temps plus que les symboles simples et profonds de la pensée dogmatique. La conception chrétienne a perdu de sa vigueur.

De même, la conception esthétique a fléchi. Déjà, bien des siècles plus tôt, l'art grec antique avait abandonné les claires formules de l'âge classique pour le pittoresque alexandrin. L'esprit humain va naturellement du simple et du grand au complexe et au difficile. Il perd de sa force à mesure qu'il acquiert la science et l'habileté. A Byzance, cette évolution fut aidée par l'humanisme, qui, depuis la fin du XI[e] siècle, pénètre de plus en plus profondément les esprits. En effet, les auteurs classiques apprirent aux Byzantins l'esthétique alexandrine. Nicolas Choniate, Manuel Philès, Eugénicos se firent les disciples de Philostrate. Ils habituèrent leurs lecteurs à apprécier les menus détails d'un paysage, surtout à louer dans une œuvre d'art la beauté de la forme, l'expression de la vie et mieux encore l'habileté du travail. Ces descriptions ne sont point de simples exercices d'école. Elles touchent à des œuvres réelles, chrétiennes, contemporaines, que nous pouvons parfois identifier.

Aussi voyons-nous réapparaître au XIV^e siècle les architectures fantaisistes : portiques en fer à cheval, baldaquins, terrasses, petites tours, murs à créneaux, mêlés de petits personnages et d'étoffes tendues, qui font l'agrément des peintures pompéiennes ; nous voyons aussi se multiplier et s'étendre ces rochers taillés en escalier pour faire jouer la lumière suivant les méthodes de l'impressionisme alexandrin. Dans la « Dormition de saint Ephrem » conservée au Vatican, nous devinons la place où le copiste a omis de reproduire la perdrix buvant à la source, les animaux et surtout, dans le lointain, le marais décrit par Eugénicos. Nous voyons enfin des attitudes plus souples, plus variées, plus vivantes, des groupes plus denses et plus animés, des compositions plus savantes.

Les humanistes ont surtout décrit des icones. Il est clair que la peinture de chevalet convenait à cette esthétique nouvelle, mieux que la fresque. On peut imaginer qu'elle prit l'initiative, fournit les modèles. Si peu que nous la connaissions encore, nous nous en convaincrons par quelques exemples. Aux murs de Gratchanitsa (début du XIV^e siècle), Élie reçoit du corbeau sa nourriture dans l'attitude méditative, avec l'expression pathétique qu'au même temps caractérisa si bien Manuel Philès ; mais, si le poète n'est pas menteur, le tableau qu'il loue était supérieur à la fresque. De même au réfectoire de Lavra (1512), la mort de saint Athanase, ou bien saint Sisoès regardant avec effroi un squelette dans un sarcophage béant, furent copiés d'après des icones qui nous sont parvenues.

C'est surtout dans les portraits que les décorateurs ont imité les peintres de chevalet. Nous en rencontrons de très beaux dans les églises, soit à Constantinople (Théodore Métochite), soit à Mistra (Théodore Paléologue en moine ; Manuel Lascaris, 1445), soit en Serbie (Miloutine à Gratchanitsa, Douchan et Oliver à Lesnovo, Étienne à Manassia). Ils abondent en Crète. Ces portraits sont aussi remarquables par la vérité du dessin et la force du caractère ou de l'expression que par la simplicité de l'exécution : le ton de chair et de légères lumières suffisent pour les modeler. Ils contrastent avec les compositions iconographiques voisines, où s'accuse l'opposition des valeurs. Ils sont identiques aux vrais portraits de chevalet qui étaient alors en vogue et que le plus souvent on plaçait eux-mêmes sur les tombeaux. Ces portraits sont perdus. L'un d'eux pourtant, un adolescent de la famille impériale, conservé au Mégaspiléon, ressemble par la précision du dessin, la légèreté du modelé clair, presque en teinte plate, aux vieux portraits français du XV^e siècle. — A défaut d'icones, voyons les fresques.

PEINTURES BYZANTINES. — Mistra conserve des fresques remarquables et fort nombreuses, à peu près datées, où nous suivons durant un siècle

et demi l'évolution du style. Trois écoles bien distinctes y brillent tour à tour.

Deux ont travaillé dans une même église, la Métropole, au début du XIV^e siècle : l'une a commencé, l'autre a fini. La première est conservatrice : elle s'attache surtout au dessin et nuance le ton de chair par des ombres légères : elle recherche les valeurs moyennes, les harmonies pai-



FIG. 537. — Ensevelissement de saint Démétrius. Fresque de la Métropole, à Mistra.
(MILLET, *Hautes-Études*, C 33.)

sibles et les attitudes simples. Elle s'en tient aux architectures réduites et aux monticules monotones des anciens manuscrits. Elle reproduit même la naïveté des vieilles miniatures : quatre pointes de lance ont traversé la poitrine de saint Démétrius qui pourtant demeure sur son siège, le buste bien droit, les bras levés pour la prière, la tête tournée et doucement inclinée vers les bourreaux, tel que le dépeignait un prédicateur du X^e siècle, pour montrer l'énergie surnaturelle de l'âme. Elle ignore ou dédaigne la composition nouvelle, plus humaine, qui déjà avait cours et dont un peu plus tard un imitateur de Philostrate fera ressortir le caractère touchant. Mais elle comptait aussi des maîtres qui savaient faire pénétrer la vie dans les types traditionnels. Voici une composition voisine, où l'air circule, où les personnages sont bien posés sur un large sol, à bonne distance du mur d'enceinte qui lui sert de fond, groupés avec aisance sur

plusieurs plans, d'un modelé large, d'un dessin souple. Deux hommes en courte tunique portent le corps serré dans un linceul : le plus jeune observe avec attention le mouvement de son compagnon et l'admirable visage du mort aux traits fins et bien étudiés. En tête du cortège, un diacre se retourne immobile et droit, austère et distingué, regardant au loin devant lui; il contraste avec les trois fidèles qui suivent, avec ce vieillard que distrait le geste vif d'une matrone de haute taille, aux larges formes, impatiente de parler. Ailleurs, d'autres artistes de la même école ont traité avec la même observation pénétrante de l'attitude humaine et du nu le Christ dans le Jourdain, les deux lépreux ou l'hydropique. Ils ont copié vraiment sur nature, parmi les passants de la rue, les figures des Juifs témoins des miracles; ils ont imprimé le même cachet de noblesse et de distinction à la Samaritaine ou bien à l'Ange saluant Marie.

L'autre école semble avoir voulu prendre le contrepied de la première. Elle groupe les miracles du Christ en trois grandes frises qui occupent en longueur à peu près la moitié de la petite nef Sud. Le peintre a fait œuvre de décorateur : les architectures fantaisistes, que relie un même voile, dominent les personnages. Ceux-ci sont nombreux et étroitement groupés. L'équilibre de la composition est déterminé non plus par les attitudes des individus, mais par la distribution des masses. Elle se plie aux nécessités de l'architecture : elle ondule autour des fenêtres. Le coloris est fait de contrastes, l'harmonie dominante est celle des complémentaires : rouge et vert; de beaux tons profonds et riches ressortent soit en clair sur le ciel sombre, soit en foncé sur des constructions claires. Le trait le plus remarquable est peut-être encore, dans le groupe des Apôtres, la facture de ces visages populaires, aux traits accentués, aux sourcils démesurément arqués, au modelé fouillé, sans ligne, tout en effet. De larges touches de chair ou de lumière brusquement posées sur le vert profond de l'ombre font vivement saillir les plans, produisent le modelé à la fois enveloppé et fort de la peinture « impressioniste. »

La même école s'est peut-être surpassée, lorsqu'elle a peint sur les voûtes et sur les murs du narthex les nombreux épisodes du Jugement dernier. Que ce soient les figures des anges groupés autour du Trône céleste, celles des Apôtres assis aux côtés du Juge, des réprouvés plongés dans les ténèbres, elles sont aussi individuelles, fortement construites et vigoureusement modelées. L'Enfer et le Paradis se déroulent en une longue frise sur les quatre murs. Les flammes s'entrelacent pour former un réseau décoratif autour des réprouvés, et de petits diables noirs, élégants et vifs, se détachent sur la traînée rouge, comme des figures de vases peints. Tel damné, qu'un souffle puissant incline vers le sol en soulevant sa barbe et ses cheveux, fait songer à Dante : ou bien de magnifiques serpents verts et blancs enlacent et mordent les corps délicats de trois pécheresses nues,

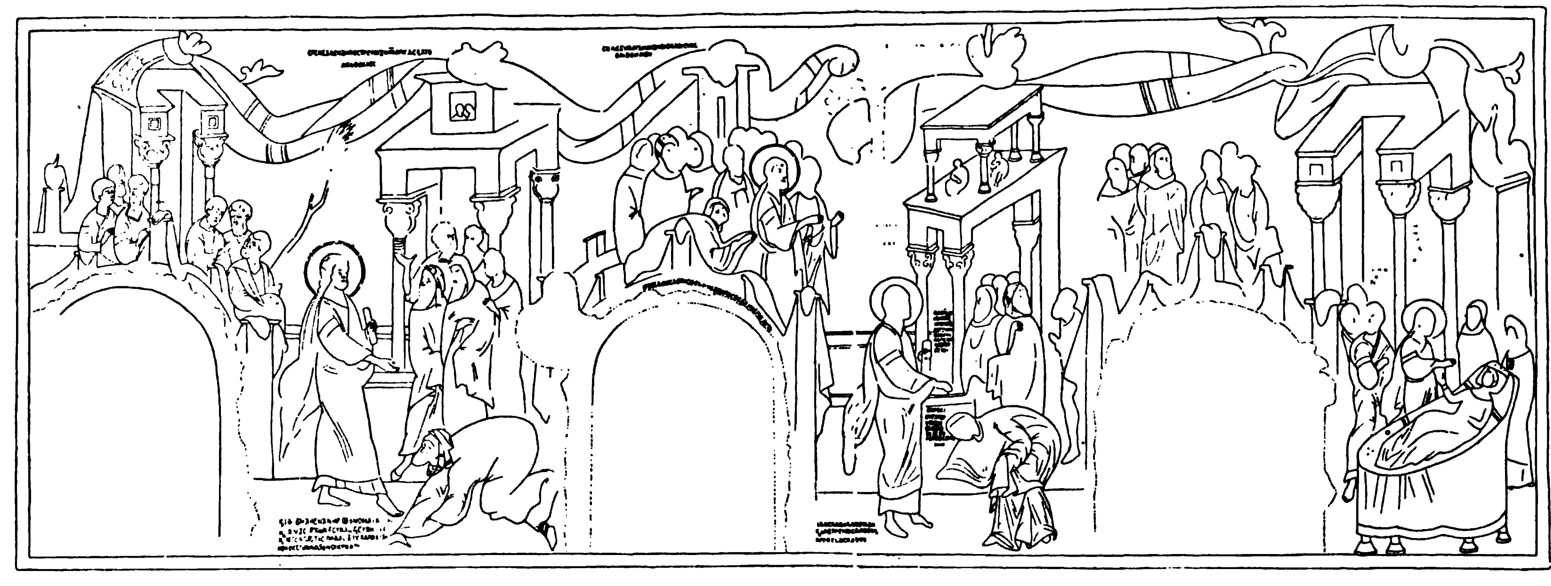


Fig. 538. — Miracles du Christ (Fille de Jaïre et Hémorroïsse). Fresque de la Métropole, a Mistra.
D'après un dessin de J. Ronsin.

à qui la douleur prête un charme étrange. Plus bas, à côté de l'image des conciles, Jésus, debout sur l'autel, montre à Pierre d'Alexandrie, à travers sa tunique déchirée par cet insensé d'Arius, les membres pleins, élégants et souples d'un adolescent antique.

Ces deux écoles se sont partagé les églises de Laconie. L'école du dessin a travaillé sous Andronic Paléologue à Chrysapha et aux Quarante-Martyrs; puis l'école impressioniste, au XIVe et au XVe siècle, à Géraki. C'est la seconde qui a peint à Mistra même la belle église du Brontochion, où nous pourrions aussi décrire des œuvres de premier rang.

La troisième a décoré vers la fin du XIVe siècle, l'église de la Péribleptos. Elle est plus sage que la seconde; on dirait qu'elle a moins de génie. Elle emploie comme elle des tons puissants et peut-être même plus riches, plus coûteux, mais elle recherche moins l'harmonie des complémentaires : c'est le brun rouge qui domine avec le bleu foncé. Ces tons vigoureux forment la première couche, le « proplasmos » sur lequel sont modelés les draperies et les nus. Les plans antérieurs des visages se détachent aussi fortement sur l'ombre, mais le modelé produit par des touches menues, des lignes parallèles minces et serrées, est trop soigné, si bien qu'à distance les masses éclairées peuvent paraître homogènes et lourdes. Le dessin en est régulier, le type rappelle l'antique; il a de la noblesse, mais manque d'individualité. C'est une école idéaliste qui a transposé dans l'art monumental la minutie des peintres d'icones.

Elle n'en a pas moins laissé des morceaux d'une très haute valeur. Elle a cherché l'élégance et la grâce. Le Christ sur le Thabor, dans sa robe blanche aux reflets orange qui se détachent sur le fond bleu, l'ange assis au bord du Sépulcre sont d'une distinction admirable. Rien n'est aimable comme le berger couronné de pampre qui charme ses moutons au son de la flûte, ou l'enfant, sur les genoux de la sage femme, effrayé par le bain. Ces peintres ont compris l'antique, ils ont figuré des tireurs d'épines, des lutteurs, des danseuses, et, comme s'ils se souvenaient d'Aristophane, des têtes de lion, de loups, de panthères, et peut-être un centaure, sur la frange des nuages qui amènent les Apôtres auprès de la Vierge « endormie ». Ils ont aimé les frivolités du monde. Leurs anges ont des grâces féminines : de courtes tuniques dégagent les formes délicates de leurs jambes nues. Dans la « Divine Liturgie », ceux qui portent les dons n'ont point, comme d'ordinaire, la démarche grave et lente qui sied à ce rite solennel : ils courent, et leurs dalmatiques légères font valoir, non sans hardiesse, leurs hanches pleines. La légende de la Vierge a tout particulièrement séduit ces artistes sensibles. Ils l'ont traitée avec délicatesse et respect; bien que disposant de beaucoup de place, ils n'ont point suivi jusqu'au bout le récit apocryphe, voulant éviter de montrer les angoisses de Joseph et « l'eau de l'épreuve ». Leur jeune Vierge a vraiment la tenue,

la distinction, l'allure, la finesse et la grâce d'une patricienne byzantine. Ils sentent le charme de la femme âgée. Ils ne craignent point de représenter la Mère de Dieu déformée par la mort.

La Pantanassa fut peinte vers 1430 par d'autres maîtres. Ils s'y sont amusés aux anecdotes du style pittoresque : aux pieds de l'âne portant le Christ à Jérusalem, une multitude d'enfants prennent les ébats les plus variés et les plus charmants. Mais ailleurs, dans les petites coupoles et le long des murs des tribunes, de nombreux personnages: patriarches, prophètes, apôtres, évêques et moines, sont traités avec le sens décoratif, la sûreté et la largeur de la touche, la fraîcheur du coloris que réclame l'art monumental. La grande tradition byzantine a produit là une de ses dernières œuvres; non plus l'œuvre sereine d'autrefois, car les Prophètes se



Aquarelle de L. Yperman

FIG. 539. — « Divine Liturgie ». Fresque de la Péribleptós, à Mistra.

montrent fortement agités par l'attente anxieuse du Sauveur; mais le pathétique, qui l'entraîne dans la voie où s'illustrera Michel-Ange, lui a fait tracer quelques figures étonnantes par la vérité de l'expression ou la force de caractère.

Ainsi nous voyons à Mistra, au début du XIV$^e$ siècle, une école impressionniste, à la fois décorative et réaliste, remplacer brusquement l'école traditionnelle. Plus tard, vers la fin de ce siècle, ou au commencement du XV$^e$, apparaissent de nouveaux artistes qui peignent les fresques comme des icones. Ces artistes si divers se seraient-ils formés dans ce simple chef-lieu de province, où les lettres ne fleurissent guère que plus tard, au XV$^e$ siècle, autour du philosophe Georges Pléthon? Évidemment ils venaient d'ailleurs.

Le nouveau style pittoresque avait atteint son entier développement à Constantinople, lorsque Théodore Métochite, le ministre philosophe d'Andronic II, avant le carême de 1321, couvrit de mosaïques les deux narthex de Kahrié-Djami. Il y fit détailler avec complaisance la jeunesse

de la Vierge, l'enfance et les miracles du Christ. Comparons les miracles avec ceux de l'école impressioniste à la Métropole. Les étoffes décoratives flottent sur des architectures moins légères, mais de grands arbres d'un dessin très étudié animent le paysage; le Christ a moins d'élégance; son corps plein et bien équilibré se ploie avec souplesse et avec familiarité. Les figures assez individuelles des Apôtres se présentent souvent de profil. La structure de l'édifice ne permettait ni les grandes frises décoratives, ni les foules mouvantes; en revanche, un groupe d'enfants vivants et



Phot. Sébah et Joaillier.

Fig. 540. — La Multiplication des pains. Mosaïque de Kahrié-Djami.

gracieux s'agite aux pieds du Christ pour ramasser les pains multipliés par le miracle; autour de la jeune fille qui guide « les sept premiers pas » de la Vierge, un zéphyre soulève le voile léger des danseuses alexandrines; ailleurs, on a copié le sacrifice mithriaque. De superbes paons ajoutent encore à l'effet décoratif produit par la légende de Marie, mais la jeune Vierge n'a point, comme à la Péribleptos de Mistra, cette exquise distinction qui annonce la Mère de Dieu.

Ainsi, vers le même temps, à Mistra et à Constantinople, deux artistes appliquaient les nouveaux procédés avec un tempérament fort différent. Évidemment l'un et l'autre s'étaient formés à Constantinople, où l'œuvre réparatrice des Paléologues, où le mouvement des lettres et la vie de la

cour favorisaient l'expansion d'une jeune école. L'un d'eux fut appelé en Laconie et substitua le style nouveau au style traditionnel. Nous saisirons mieux chez les Slaves l'origine et le rayonnement de ce style nouveau.

Peintures russes et serbes. — En Russie, les chroniques mentionnent la présence d'artistes grecs à toutes les époques. En 1156, près de Pskof (Mirojsky Monastir), subsiste un bel ensemble de fresques : l'esquisse des corps, les traits du visage, les plis des draperies ont un caractère purement grec ; à peine quelques détails, minces traits uniformes des cheveux, dessin maladroit des mains et des pieds sans sandales, trahissent l'intervention des élèves russes. De même, à la fin du xii[e] siècle, le Paradis de Dmitrievski-Sobor, à Vladimir, semble copié sur quelque manuscrit byzantin. Or, en un demi-siècle, des fresques de Pskof à celles de Néréditsi (1199) et surtout de la Nouvelle Ladoga, dans la région de Novgorod, le style a évolué; on sent déjà un peu plus de mouvement et de pittoresque. Nous ne pouvons suivre les nouveaux progrès sur le sol russe, car l'époque de la domination mongole n'y a laissé que peu de chose. Il faut les chercher en Serbie.

Là aussi Byzance a fourni les premiers modèles. A Gradats, par exemple, vers le milieu du xiii[e] siècle, le peintre serbe figura la Nativité de la Vierge d'après le même prototype que l'école conservatrice de la Métropole, à Mistra. Mais il y resta plus fidèle, car il a plus simplement décoré les édifices du fond: il a dessiné des proportions plus justes, des attitudes plus expressives, des visages plus fins, plus individuels. Rien d'étonnant à ce que la technique y ait évolué comme en Grèce.

L'ancien style s'affirme encore à Stoudénitsa, à la fin du xii[e] siècle (Crucifiement et quelques figures). Les nus ont un beau ton doré et de légères ombres vertes, un modelé souple et juste; les attitudes et la draperie simples, les traits petits et fins, les nez arqués rappellent les mosaïques de Daphni. Même style dans les parties anciennes de Jitcha. Mais déjà, en 1164, à Nérez près d'Uskub, sous l'autorité des Comnènes, la technique impressioniste, avec ses touches grasses de clair rose et de lumières blanches appliquées sur un fond vert, a produit le même modelé tourmenté qu'un siècle et demi plus tard dans la Métropole de Mistra. Les Serbes adoptent ce procédé vers le milieu du xiii[e] siècle, à Gradats ; et l'emploient constamment durant tout le xiv[e] siècle, mais en l'atténuant ; que l'on compare le visage du Prodrome à Nerez et à Gratchanitsa, on trouvera l'image serbe plus fondue, plus éloignée de la mosaïque, moins fouillée, moins vigoureuse.

Avec Miloutine, l'art serbe entre sans plus de réserve dans la voie byzantine. Les peintres de Némania et de ses premiers successeurs ont pu, comme ceux de Novgorod, dans la répartition des images, suivre la

tradition de la Cappadoce plutôt que celle de Constantinople. Ceux de Miloutine et de Douchan observent exactement la hiérarchie : fêtes, miracles ou enseignement, Passion, vie de la Vierge ou du saint à qui l'église est consacrée, Ménologe, Hymne acathiste, Jugement dernier. A Nagoritcha, on ne lit que des inscriptions grecques, sauf la dédicace. Mieux encore, un peintre grec nommé Eutychios a inscrit son nom avec la date de 1317 au bas de la robe d'un saint. Assurément nous aurions à admirer dans ce village perdu les plus précieuses peintures de l'art serbe, si le temps ne les avait sensiblement effacées. Pourtant on en peut observer encore le coloris frais, les tons clairs : jaune, gris bleu, violet très fin, rouge à reflets bleutés, sur lesquels tranche le bleu noir. Le dessin est juste. L'Enterrement de saint Georges s'ordonne avec autant d'art que celui de saint Démétrius à Mistra. Toutefois la composition de ces fresques appartient au nouveau style. Comme à la Métropole de Mistra, de vastes architectures s'y déroulent en de longues frises, et les personnages se groupent en foules mouvantes. Ce sont des peintres formés à la même école, qui ont décoré vers le même temps ces deux églises pourtant bien distantes l'une de l'autre : ils venaient de Constantinople. Mais à Nagoritcha ils déployèrent un talent plus aimable : les petits anges qui portent le médaillon du Pantocrator, ceux qui annoncent aux bergers la naissance du Sauveur ont déjà la même grâce qu'à la Péribleptos.



Phot. Bartchevski.
Fig. 511. — Le Paradis. Fresque de Dmitrievski-Sobor.

Les peintures de Gratchanitsa, plus renommées parmi les Serbes, se trouvent mieux conservées, mais ont moins de charme : l'illustration du calendrier liturgique (Ménologe) fournit aussi de longues frises de composition semblable et presque de même facture, mais d'un modelé moins souple, d'un trait moins net. Peut-être est-ce l'effet d'une restauration. Pourtant tel morceau, que distinguent des inscriptions grecques, comme le Baptême, montre le faire nerveux de Nagoritcha et de Mistra. Ainsi qu'à Kahrié-Djami, le voile léger des danseuses antiques flotte autour des jeunes filles; ou bien des pinces de homards arment le front de la Mer, qu'emporte un monstre. Le réalisme a fait dessiner des têtes de damnés avec le même accent qu'à Mistra.

Il serait malaisé et peut-être superflu de vouloir discerner l'œuvre des Grecs et celle des Serbes. Les fresques du temps de Douchan à Liou-

boten (1337), à Matéitsa, au monastère de Marko, sembleraient trahir la main un peu plus lourde des indigènes, et pourtant, à cette époque encore, en 1349, une autre signature grecque figure au bas d'une robe à Lesnovo, dans une église où la dédicace même est rédigée en grec et dont le fondateur, Oliver, avait contracté ou failli contracter une alliance de famille avec l'empereur Jean Cantacuzène. D'ailleurs à Zaoum, près d'Ochrida, en 1361, un autre grand seigneur serbe employa un artiste aussi distingué que ceux de Mistra. Sans aucun doute des peintres grecs travaillèrent avec des Serbes et formèrent parmi eux des maîtres de premier rang.



Phot. G. Millet.

FIG. 542. — « Divine Liturgie ». Fresque du monastère de Marko, près d'Uskub.

Il est plus intéressant de constater que cette école paraît avoir fait œuvre créatrice. Elle s'est écartée des thèmes byzantins; elle a cherché une composition plus savante pour la « Divine Liturgie », qui s'ordonne dans les coupoles, au temps de Miloutine, en deux files parallèles, dirigées vers un autel où repose l'Enfant immolé, où les anges se pressent en foule. Bien mieux, nous voyons dans les églises d'Étienne Douchan se former pour ainsi dire sur place, dans le sanctuaire, une variante nouvelle, où les docteurs de l'Église se mêlent aux anges; cette composition se trouve complète au monastère de Marko : l'attitude et surtout les visages attendris des anges soutiennent la comparaison avec les plus beaux morceaux de Mistra. Cette iconographie très variée et très riche comprend beaucoup de thèmes inconnus à l'ancien art byzantin. Certains d'entre eux, communs à la Serbie et à Mistra (Enseignement des trois Docteurs. Funérailles de la Mère de Dieu), sont rendus de part et d'autre par

des compositions différentes, qui montrent en même temps l'unité de l'inspiration théologique et l'originalité des artistes. Un grand nombre ne se rencontrent pas en Grèce, mais comme on les retrouve au Mont Athos au XVI[e] siècle, il est encore malaisé de discerner la part de la Serbie. En tous cas, l'iconographie des églises serbes paraît non seulement plus complexe, mais aussi plus avancée qu'à Mistra. Les peintres des Crals ont montré peut-être moins de hardiesse dans les procédés, moins de force et de hauteur dans le style, mais le souffle de la Renaissance semble les avoir plus largement pénétrés.



Phot. G. Millet.

Fig. 545. — Christ mort. Fresque de Kalinitch.

A leur tour, à la fin du XIV[e] et au XV[e] siècle, les peintres d'icônes décorent en même temps que la Péribleptos, les églises de Lazare et de son fils Étienne à Ravanitsa, Manassia, Kalinitch, Lioubostinia, Roudénitsa. Ils y employèrent des tons plus légers qu'à Mistra; mais ils obtinrent le même modelé soigné au moyen de minces lignes, de hachures souples et libres; ils dessinèrent les mêmes figures idéales sur un modèle uniforme. Le même procédé leur fit parfois tracer ces cous longs, rétrécis à la nuque et mal reliés à la tête; ils aimèrent aussi le pittoresque, le détail piquant, la composition complexe et animée, la grâce des anges ou de la jeune Vierge, la beauté du Christ. Mais peut-être ici encore l'artiste serbe va-t-il plus loin. Qu'il peigne l'Enfant couché sur la patène ou le buste du Crucifié dressé hors du tombeau, il s'attache aux formes pleines, aux lignes harmonieuses, aux traits purs et calmes qui plus tard séduiront Raphaël.

Vers le même temps, ce même style pénètre en Russie. Les fresques de l'Ouspenski-Sobor, à Vladimir, auxquelles André Roubliof aurait travaillé en 1408, ont toute l'élégance et la grâce de la Péribleptos de Mistra. André Roubliof, qui vécut dans un couvent près de Moscou et mourut en 1427 ou 1428 dans l'extrême vieillesse, acquit une grande renommée. Or, il eut pour collaborateur le Grec Théophane; en outre, dans la très belle icône qui lui est attribuée et qui figure les trois Anges à la table d'Abraham (à la Laure de Serge, près de Moscou), peinture d'un sentiment délicat, d'une composition très savante, un habile connaisseur, en observant la technique originale par-dessous les restaurations, a reconnu la manière grecque. Nous retrouverons le même style dans les

broderies russes du temps. Ainsi Byzance a formé la Russie tour à tour aux sévérités de l'ancien style et à la grâce du nouveau. Il semble que, dans les icônes, l'école de Novgorod ait retenu le premier enseignement, et celle de Moscou, le second.

Hors de la Russie, cet art a survécu près d'un siècle à la conquête turque. Il produit encore des œuvres remarquables, en 1486, à Castoria ou à Tchourcher près d'Uskub, et surtout, au début du XVIe siècle, au Mont Athos, au Protaton et à Lavra (1535). L'énigmatique Pansélinos lui procure alors un dernier éclat. Mais là, dans l'étroitesse des cloîtres, il ne tarda pas à s'étioler. Quelques emprunts à des gravures italiennes ne suffirent pas à le soutenir. Dès le milieu du XVIe siècle, il tomba dans la routine et la sécheresse. Sa longue sénilité dure encore.

## LES ARTS MINEURS

LA BRODERIE. — Le XIVe et le XVe siècle nous ont laissé des broderies nombreuses et remarquables. Ce sont des étoffes liturgiques ornées de sujets religieux : soit des vêtements sacerdotaux, tels que la célèbre « dalmatique de Charlemagne » au Vatican, ou les deux « saccos » de Photius, qui siégea au début du XVe siècle, à Moscou ; soit des voiles eucharistiques à Castell'Arquato, au Rossicon du Mont-Athos. Les plus grands de ces voiles, que l'on nomme « aër » (chez les Slaves *vozduch*) ou « épitaphios », étaient portés à la suite des dons, au moment de la « grande Entrée » ; ils représentent l'image du Christ mort, étendu sur un riche tapis, adoré par les anges et pleuré par les saintes femmes. Cette composition s'est développée au XIVe siècle, d'abord à Byzance, puis chez les Serbes, les Moldaves et les Russes.

Le plus remarquable de ces voiles d'apparat se trouve à Salonique. A l'image du Christ mort sont joints les deux épisodes de la Communion. C'est un tissu de luxe, d'une trame serrée. L'or domine dans le fond et les draperies, rehaussé par quelques taches d'argent ; les soies de couleur, tenues elles-mêmes par des points d'or, font miroiter les reflets changeants jaunes, bleus ou violets, d'un ton vert fondamental. Le dessin est remarquable. L'émotion anime les robustes visages populaires des Apôtres, tandis que les anges se meuvent avec la grâce exquise, la liberté d'allure qui nous ont charmés dans les fresques de Nagoritcha, de Manassia, de la Péribleptos.

Les artistes qui dirigeaient les brodeuses ont fait œuvre personnelle. Ils ont obtenu des effets de couleur très divers. L'épitaphios d'Ochrida,

offert au « pasteur des Bulgares » par Andronic II ou son petit-fils, porte dans une riche harmonie de tons rouges comme un reflet de la pourpre impériale; l'or n'y tient aucune place. Ailleurs, les fonds sont bleus ou violets. Ou bien on a cherché un contraste : sur un « vozduch » brodé entre 1410 et 1425 pour la cathédrale de Souzdal (aujourd'hui au Musée historique de Moscou), de nombreuses petites scènes à fond blanc enca-



Phot. Le Tourneau.

FIG. 544. — La Communion des Apôtres. Broderie de Salonique.

drent et font ressortir les tons vigoureux de la composition centrale tracée sur un fond ponceau. Les couleurs sont variées et harmonieuses. La légende de la Vierge s'y trouve aussi détaillée qu'à Mistra, interprétée avec la même délicatesse, la même grâce, mais assurément par un autre artiste. Dans la fresque, Joachim et Anne s'embrassent comme deux vieillards courbés, et respectueux l'un de l'autre; sur la broderie, Anne se jette aux bras de son mari avec l'élan et l'abandon du premier amour.

Même grâce des anges sur les deux « saccos » de Photius ou la « dalmatique de Charlemagne »; même liberté et même pittoresque dans les

« fêtes » ; tel trait de Péribleptos s'y retrouve : enfants luttant auprès de ceux qui offrent les rameaux, Apôtres renversés sur le Thabor. Voilà donc un fait précis : Mistra, Serbie, Russie, fresques et broderies nous mon-



Phot. Bartchevski.

Fig. 545. — « Saccos » de Photius, à Moscou.

trent, à la fin du XIVe et au début du XVe siècle, l'éclosion d'un même art distingué et gracieux, mis en honneur par les icones.

La Miniature. — En dispersant les moines grecs, les Croisés rompirent la tradition de la miniature byzantine. Les couvents du XIVe siècle ne nous ont laissé aucun manuscrit liturgique illustré avec luxe et avec talent. Les miniatures de ce temps ont un caractère anecdotique ou profane; elles furent exécutées sous une influence étrangère. Elles représentent, par exemple, les nombreux épisodes et les paraboles du roman indien de Barlaam et Joasaph, alors très populaire (Iviron n° 453, fin XIIe-début XIIIe siècle), avec un souci remarquable de la couleur locale dans les costumes, l'équipement, le paysage, avec une extrême variété de scènes animées et pittoresques; ou bien encore les « Histoires » de Skylitzès, avec des fonds multicolores d'un goût arabe, de vives attitudes, des types populaires aux cheveux clairs. L'ancienne technique fléchit : le

fin modelé des visages, l'éclat des tons d'émail qui distinguent encore les miniatures du roman indien à la fin du XIIe siècle, font place dans une rédaction du XIVe (Paris, 1128) à la monotonie et à la lourdeur. Certaines parties du Skylitzès, quelques manuscrits de Job nous déconcertent par la grossièreté des images. On finit même par peindre à l'aquarelle sur du papier, presque en teintes plates; mais ici (Job; Paris, 135, année 1362) un goût nouveau nous surprend et nous attache : c'est un modelé large, presque giottesque, un dessin incorrect et négligé, mais très libre, ce sont des arbres et des animaux d'une facture très serrée, c'est une tête de profil pleine d'énergie sous son capuchon rouge. Le manuscrit fut écrit par un scribe de profession. familier de Jean Cantacuzène. Mais est-ce un Grec qui a tracé ces scènes vivantes? En tout cas, un monstre gothique, un chevalier sur un palefroi à housse blanche, avec un bouclier à fleur de lys, sont le fait d'un artiste familier avec l'Occident.

Les Slaves conservèrent mieux que les Byzantins la tradition de la miniature religieuse : Bulgares, Serbes et Russes continuent, au XIVe siècle, à encadrer le texte du psautier avec un très grand nombre de miniatures qui en font comme un commentaire en images. Tous les thèmes iconographiques qu'un lien symbolique peut rattacher aux psaumes y prennent place et grossissent le cycle traditionnel. Les Bulgares copièrent aussi les vieux évangéliaires byzantins à miniatures nombreuses. Ils se sont même attachés à la miniature profane. Le tsar Jean Alexandre (1342-1350), épris de culture grecque, fit traduire et illustrer la Chronique de Manassès. Les artistes n'ont pas reproduit un prototype byzantin : ils ont créé. Leur œuvre est inégale et de mains diverses; mais certaines parties, l'histoire chrétienne, surtout les combats et les scènes de l'histoire des divers peuples, nous intéressent par l'extrême vivacité des mouvements, la variété des costumes, le pathétique. Les Russes de ce temps ont suivi la même voie, mais plus timidement, en figurant les exploits de leurs princes martyrs, Boris et Glieb. Encore au XVIe siècle, ils ornent de dessins le *Livre des Tsars* (1533-1553).

La technique de ces manuscrits slaves est digne d'attention. Dans le psautier serbe de Munich, d'une exécution très fine, les couleurs forment une sorte de mélange impressionniste. Le dessin passe au second plan. « Besnard, écrit M. Strzygowski, ne pourrait produire un plus vif contraste par l'opposition des tons rouges, bleus ou violets ». La Chronique de Manassès, au jugement de Stassoff, est aussi « d'un coloris très vif, frais, joyeux, clair et sain », très supérieur au dessin et à la composition. Ainsi les Slaves surent s'approprier avec hardiesse l'impressionnisme byzantin.

Ils ont aimé les initiales historiées. Ils prirent leur modèle à Byzance, mais des modèles archaïques aux tons simples, où domine le cinabre, de



vraies lettres formées d'oiseaux, de lions, de serpents, de monstres. Le célèbre évangéliaire serbe de Miroslav (1169-1197) les reproduit agrandies, mais non altérées, mais non transformées en tableau, comme en Occident. L'art roman a fourni des détails, inspiré l'exécution; l'artiste a fait œuvre de maître en introduisant vers la fin du manuscrit des figures plus hardies, plus vivantes, plus dramatiques.

En Russie, ces grandes initiales n'apparaissent pas tout d'un coup, comme l'œuvre d'un artiste personnel ou comme une importation étrangère. On en voit le type se former et se développer à côté et en dehors de l'imitation byzantine. Il appartient surtout à Novgorod. Il est empreint



Fig. 546. — Initiales de manuscrits russes.
(Prokhorov, *Antiquités chrétiennes*.)

du goût scandinave : une fantaisie étrange y combine les monstres et les entrelacs. Au xiiie siècle, on dessine de gros traits au cinabre et l'on garnit une partie des vides à l'intérieur au moyen de taches variées rouges, vertes, jaunes ou bleues, qui forment un fond, sans jamais dépasser le contour. Au xive siècle le trait s'affine; le fond, toujours bleu, déborde la lettre. Des scènes de la vie familière, comme les « drôleries » anglaises, se mêlent aux monstres et aux entrelacs. Stassoff a même cru reconnaître les éléments d'une grande composition, d'une scène antique, le sacrifice du lièvre, disséminés à travers les initiales d'un des plus riches parmi ces précieux manuscrits.

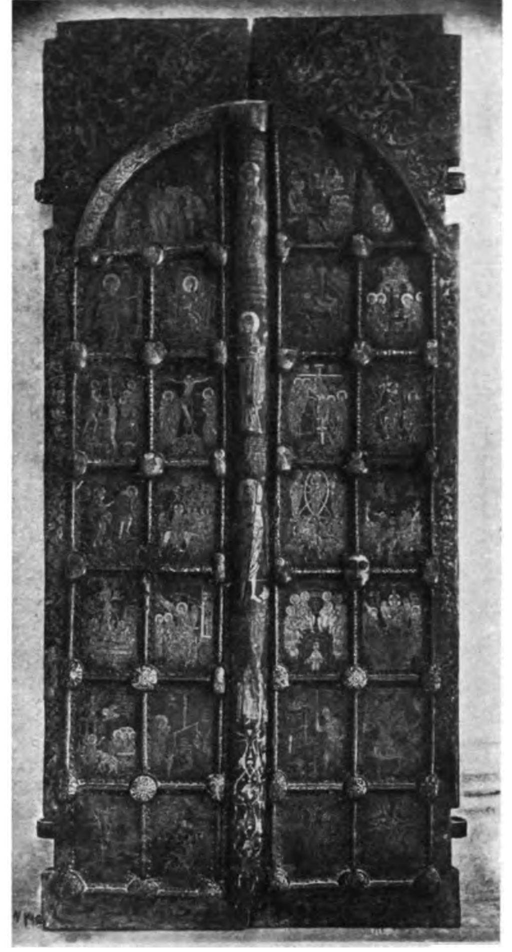
L'orfèvrerie. — Les orfèvres byzantins montrent encore au xive siècle beaucoup d'habileté. Ils ont sculpté deux dragons d'une merveilleuse souplesse sur les anses d'une coupe de jaspe portant le monogramme de



Fig. 547. — Coupe de Manuel Cantacuzène, à Valopédi. (Millet, *Hautes-Études*, C 190.)

Manuel Cantacuzène, despote de Mistra. Mais iis s'attachèrent surtout à décorer les icônes. Récemment, à Saint-Clément d'Ochrida, M. Kondakov en a découvert de fort remarquables, qu'il attribue la plupart au xiv^e siècle. Parfois un émail vert clair, bleu ou même noir, fait ressortir l'ornement. C'est un ornement arabe : entrelacs fleuronnés, arabesques, disques d'une composition savante, feuilles d'acanthe très librement traitées. Mais la pure tradition byzantine se retrouve dans les petits bustes d'apôtres ou de prophètes modelés au repoussé sur le cadre, avec beaucoup de largeur et d'accent.

Les Russes ont imité les portes byzantines damasquinées que nous avons rencontrées en Italie. Ils les ont même travaillées avec plus de luxe : c'est de l'or, au lieu de l'argent, de l'étain ou du fil d'archal qu'ils ont inséré dans le cuivre. A Souzdal (1231), elles sont fort grandes et d'une iconographie très complexe. Le style est byzantin. Mais plus tard, en 1336, celles de Novgorod (aujourd'hui transportées au village d'Alexandrova) ont un dessin moins correct et plus libre; les visages y prennent un caractère russe, Byzance se laisse oublier.



Phot. Bartchevski.

Fig. 548. — Portes damasquinées d'Alexandrova.

Au début du xiii^e siècle, elle inspirait encore à Vladimir et Souzdal de nombreux ateliers d'orfèvres qui modelaient au

repoussé des lys, des oiseaux, des lions et des griffons. Ces motifs sont d'un très beau dessin sur la bordure d'argent d'un casque princier (Iaroslav Vsevolodovitch), auprès d'une plaque d'or, où brille l'archange Michel. Plus tard, Moscou combine avec le filigrane les bordures de perles et les plaques d'or gravées; au début du xve siècle le patriarche Photius fit ainsi revêtir magnifiquement la célèbre Vierge de Vladimir, qui se trouve dans une cathédrale de Moscou (Ouspenski-Sobor).

Ces quelques analyses auront mis en lumière les forces artistiques qui ont produit, au xive siècle, ce qu'on pourrait appeler un troisième âge d'or de l'art byzantin. Tel artiste inconnu de Mistra atteignit la force expressive de Giotto. On s'étonnera même de voir fleurir cet art vigoureux sur des ruines politiques. Il convient d'en faire honneur au génie grec, réveillé par les souvenirs antiques, par l'attrait de la science et de la pensée. Peut-être, si le joug étranger ne l'eût alors comprimé et assujetti à une Église diminuée, eût-il encore étonné le monde.

## BIBLIOGRAPHIE

Une partie des ouvrages cités au t. I, p. 300, sont à consulter pour cette période. On y ajoutera les suivants :

**Art monumental.** — ***Constantinople*** : CH. DIEHL, *Études byzantines*, Paris, 1905; et surtout TH. SCHMITT, *Kahrié-Djami* (russe) avec un album de 92 planches, Sofia, 1906 (*Bulletin de l'Institut archéologique russe de Constantinople*, t. XI). — GURLITT, *Die Baukunst Konstantinopels*, Berlin, 1907.

***Grèce et Turquie*** : G. LAMPAKIS, *Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce*, Athènes, 1902. — MILIOUKOV, *Antiquités chrétiennes de la Macédoine occidentale* (*Bulletin de l'Institut archéologique russe de Constantinople*, t. IV, Sofia, 1899). — KONDAKOV, *Macédoine* (russe), Saint-Pétersbourg, 1909. — IKONOPISNYJ SBORNIK, *Vypusk I*, Saint-Pétersbourg, 1906 (sur les peintures du Mont-Athos). — MILLET, *Les Monastères et les Églises de Trébizonde* (*Bulletin de Correspondance hellénique*, t. XIX, Athènes, 1895); — *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910. — GEROLA, *Monumenti veneti dell' Isola di Creta*, vol. II, Venise, 1908.

***Russie*** : VIOLLET-LE-DUC, *Histoire de l'Art russe*, Paris, 1877. — PROKHOZOV, *Antiquités chrétiennes*. — PAVLINOV, *Histoire de l'Architecture russe* (en russe), Moscou, 1894. — SOUZLOV, *Monuments de l'ancienne Architecture russe*, Saint-Pétersbourg, 1895.

***Serbie*** : WALTROWITZ, ὁ Πρόδρομος, Vienne, 1878. — NIKOLAJEVITCH *Die kirchliche Architektur der Serben*, Belgrade, 1902. — POKRYŠKIN, *Architecture des églises orthodoxes dans le royaume actuel de Serbie* (russe), Saint-Pétersbourg, 1906. — PETKOVIČ, *Zica* (serbe), dans la Revue *Starinar*, 1906 et 1907.

***Roumanie*** : LOUIS REISSENBERGER, *L'église du monastère épiscopal de Kurtea d'Argis en Valachie*, Vienne, 1867. — GR. TOCILESCU, *Curtea de Arges* (roumain), Bucarest, 1886. — ROMSTORFER, *Die Moldavisch-byzantinische Baukunst*, Vienne, 1896 (*Allgemeine Bauzeitung*); — *Bulletin de la commission des monuments historiques* (roumain), 1908 et s. — *Monuments de Roumanie* (publiés par la Société « Arta Românească »).

**Miniatures**. — V. de Boutovsky, *Histoire de l'ornement russe du X^e au XII^e siècle*, Paris, 1870. — W. Stassoff, *L'ornement slave et oriental*, Saint-Pétersbourg, 1887. — W. Stassoff, *Tableaux et compositions cachés dans les initiales des anciens manuscrits russes*, Saint-Pétersbourg, 1884. — W. Stassoff, *Miniatures de quelques manuscrits byzantins, bulgares, russes, turcs et persans* (russe), Saint-Pétersbourg, 1902. — Sreznevskij, *Récit sur les saints Boris et Glieb* (russe). Saint-Pétersbourg, 1860. — Liub. Stojanovitch, *L'évangéliaire de Miroslav*, Vienne, 1897 (Voir l'étude de M. Kondakov dans l'*Archiv für Slavische Philologie*, t XXI, 1899. — J. Strzygowski, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters*, Vienne, 1906.

**Iconographie**. — Didron, *Manuel d'Iconographie chrétienne*, Paris, 1845. — Kondakov *Recueil d'Iconographie de personnes*, t. I, *Iconographie de Jésus-Christ* (russe), Saint-Pétersbourg. — Nicolas de Likhatscheff, *Matériaux pour l'histoire de l'Iconographie russe*, Saint-Pétersbourg, 1907. — Likhatscheff, *André Rubliov*, Saint-Pétersbourg, 1908 (russe).

# TABLE DES MATIÈRES

## LIVRE VII

## LES DÉBUTS DE LA RENAISSANCE EN ITALIE

### CHAPITRE VIII

### L'ARCHITECTURE ITALIENNE DE LA PREMIÈRE RENAISSANCE

par Marcel Reymond



### CHAPITRE IX

### LA SCULPTURE ITALIENNE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVe SIÈCLE

par André Michel

## CHAPITRE X

## LA PEINTURE ITALIENNE AU XV[e] SIÈCLE

par André Pératé

### I

### LA PEINTURE EN TOSCANE ET EN OMBRIE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XV[e] SIÈCLE



### II

### LES ÉCOLES DU NORD DE L'ITALIE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XV[e] SIÈCLE



### III

### LA PEINTURE EN TOSCANE, A ROME ET EN OMBRIE, VERS LE MILIEU ET DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XV[e] SIÈCLE

### IV

### LA PEINTURE VÉNITIENNE ET LES INFLUENCES ÉTRANGÈRES ÉCOLES DE PADOUE ET DE FERRARE



---

# LIVRE VIII

# LA PEINTURE ET LA SCULPTURE ESPAGNOLES AU XIVE ET AU XVE SIÈCLE JUSQU'AU TEMPS DES ROIS CATHOLIQUES

## CHAPITRE XI

## LA PEINTURE ET LA SCULPTURE ESPAGNOLES AU XIVe ET AU XVe SIÈCLE JUSQU'AU TEMPS DES ROIS CATHOLIQUES

par ÉMILE BERTAUX

### LA PEINTURE EN ESPAGNE AU XIVe ET AU XVe SIÈCLE



### LA SCULPTURE DU XVe SIÈCLE EN ESPAGNE JUSQU'AU TEMPS DES ROIS CATHOLIQUES



---



## LIVRE IX

## LES ARTS MINEURS EN EUROPE A LA FIN DU MOYEN AGE ET AU DÉBUT DE LA RENAISSANCE

### CHAPITRE XII

### LA CÉRAMIQUE ITALIENNE

par Gaston Migeon



### CHAPITRE XIII

### L'ORFÈVRERIE ET L'ÉMAILLERIE AU XV^e^ SIÈCLE

par Otto von Falke



---

### CHAPITRE XIV

### LES ORIGINES DE L'ART DU MÉDAILLEUR

par Ernest Babelon

# LIVRE X

# LA DERNIÈRE ÉVOLUTION DE L'ART BYZANTIN

## CHAPITRE XV

## L'ART CHRÉTIEN D'ORIENT DU MILIEU DU XII^e AU MILIEU DU XVI^e SIÈCLE

par Gabriel Millet

### L'ARCHITECTURE



### LA PEINTURE



### LES ARTS MINEURS

# TABLE DES GRAVURES

## DANS LE TEXTE



# TABLE DES PLANCHES

## HORS TEXTE



## ERRATA ET ADDENDA

Page 239. Une légende s'est accréditée, naguère, à propos du magnifique tableau de Petrus Christus, *Saint Éloi recevant deux fiancés*, signé et daté de 1449, qui figurait, en 1902, sous le n° 17, à l'Exposition des Primitifs flamands, à Bruges. Ce chef-d'œuvre aurait passé, depuis, des mains de M. le baron Albert Oppenheim, de Cologne, en celles de M. Pierpont-Morgan. Nous-même avons été trompé par ce bruit partout répandu. Le *Saint Éloi* n'a point quitté la riche galerie du collectionneur colonais et c'est là seulement qu'on le peut admirer.

L. de F.

Page 539, fig. 306, légende. — Au lieu de *bas-relief pierre*, lire : *bas-relief terre cuite vernissée*.

Page 611, ligne 15. — Au lieu de *ceux-ci*, lire : *copie*.

61 898. — Paris, imprimerie LAHURE, 9, rue de Fleurus.



